

دكتور عبد الفتاح عوض

في الأدب الأسباني

السخرية في روايات باييستير

دراسة لغوية سيكولوجية

في الأدب الإسباني

السخرية في روايات بابيستير

دراسة لغوية سيكولوجية

دكتور عبد الفتاح عوض
رئيس قسم اللغة الإسبانية وآدابها
كلية الآداب - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى
٢٠٠١م



عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية
EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

المشرف العام : دكتور قاسم عبده قاسم

المستشارون

د . أحمد إبراهيم الهوارى

د . شوقى عبد القوى حبيب

د . على السيد على

د . قاسم عبده قاسم

مدير النشر: محمد عبد الرحمن عفيفى

تصميم الغلاف : محمد أبوطالب

الناشر : عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية

٥ شارع ترعة المريوطية - الهرم - ج.م.ع - تليفون - فاكس ٣٨٧١٦٩٣

Publisher: ÉIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES
5, Maryoutia St ., Alharam - A.R.E. Tel : 3871693

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إن النتائج التى يمكن الوصول إليها من هذه الدراسة فى إطارها العام سهلة المنال إذا ارتكزنا على نقطة واحدة وهى التعرف على الأعمال الروائية للكاتب الإسبانى جونثالو تورينتى بايستير Gonzalo Torrente Ballester . وعملية التعرف هذه تكمن فى دراسة كل المكونات الشكلية والفكرية التى تكون كل نتاجه الأدبى ، أى أن رواياته تكون بمثابة الكشف عن الخطوط الرئيسية له ولمفهومه الفنى.

ولكن ما نأمله من هذه الدراسة هو أن تكون ذات قيمة مزدوجة، فمن ناحية تساعد الباحث فى فهمه ومعرفته لقدرات الكاتب الإبداعية واللغوية، والتركيز على مفهوم السخرية بصفة خاصة ، ومن ناحية أخرى تساعد فى إبراز شخصية هذا الكاتب الذى أفسح المجال لعدد من الدراسات النقدية لدى عديد من النقاد والباحثين ، وإن كانت هذه الدراسات محدودة العدد دون أن يكون لهذا تفسير منطقى أو عادل تجاه الإبداع الفنى الروائى لبايستير.

ولد جونثالو تورينتى بايستير عام ١٩١٠ فى مدينة الفيرول El Ferrol التى أصبحت تسمى فيما بعد باسم «الفيرول دل كاوديو» El Ferrol del Caudillo وهو ميناء وترسانة بحرية بالمحيط الاطلنطى تابع لمقاطعة «لاكورونيا» La Coruña الواقعة بشمال غربى إسبانيا. تلقى تعليمه الأولى فى «جليقية» Galicia ثم انتقل إلى مقاطعة «أوبييدو» Ovic-do لدراسة القانون . وفى عام ١٩٢٨ واصل دراساته الحرة للآداب والفلسفة فى جامعة مدريد. التحق بهيئة تحرير صحيفة «لاتييرا» La Tierra حيث بدأ كتابة مقالاته الصحفية. تزوج للمرة الأولى عام ١٩٣٣ . وفى عام ١٩٣٦ حصل على وظيفة مدرس التاريخ القديم وفى نفس العام توجه إلى باريس للحصول على درجة الدكتوراه ولكنه عاد إلى إسبانيا قبل أحداث الحرب الأهلية الإسبانية . وفى عام ١٩٣٧ عاود اتصالاته بدور الصحف ونشر مقالته الأولى بعنوان «الصواب والقدر للمأساة القادمة» Razón y ser de la dramática futura ثم أصبح عضوا فى هيئة تحرير مجلة «الاسكوريال» المنتمية لحزب الكتائب والتى كان يرأسها ديونيسيو ريدرويخو Dionisio Ridruejo .

وفى عام ١٩٣٣ نشر مسرحيته «رحلة الفتى توبياس» El viaje del Joven Tobías التى لقيت نقداً لاذعًا فى ذلك العام وإن كان قد فاز فى مسابقة عن الأعمال الدينية

عقدت فى مدينة «شقوبية» Segovia بمسرحية دينية بعنوان : «الزواج المخادع» (١٩٣٩) El casamiento engañoso فى نفس العام .

وما أن وضعت الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩) أوزارها حتى نشر رواية «خابيير مارينيو» (١٩٤٣) Javier Mariño ثم بعد ذلك هجر مدينة «شانت ياقب» Santiago de Compostela التى أقام بها فترة حيث نشر روايته «انقلاب جوادالوبى ليمون» (١٩٤٦) El golpe de Estado de Guadalupe Limón وركز بايستير حياته وإقامته فى مدريد من عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٦٤ ، وكان خلال هذه الفترة يقوم بتدريس مادة التاريخ دون انقطاع ويساهم بمقالاته فى صحيفة «أريبا» Arriba وخلال هذه الفترة نشر كتابه : «الأدب الإسبانى المعاصر».

وفى عام ١٩٥٩ حصل على جائزة مؤسسة «خوان مارش» Juan March الإسبانية عن روايته «السيد يصل» (١٩٥٧) El Señor llega. وفى أوائل الستينات نشر روايتين «حيث يدور الهواء» (١٩٦٠) Donde da la vuelta el aire و «عيد الفصح الحزين» (١٩٦٢) La Pascua triste وأدرج هذه الروايات الثلاث فى ثلاثية أطلق عليها «اللذات والظلال» Los gozos y las sombras والتى تم إعدادها وتقديمها على حلقات فى التليفزيون والتى كانت بمثابة الشهرة الحقيقية الأدبية للكاتب التى جاءت متأخرة عن موعدها ، بلغها وهو فى الحادية والستين من عمره .

وفى عام ١٩٦٣ نشر روايته «دون جوان» Don Juan، وبعد ذلك بثلاث سنوات تلقى دعوة من جامعة ألبانى Albany لتولى وظيفة أستاذ دائم ، وخلال فترة تواجده بالولايات المتحدة الأمريكية كتب روايته «أوف سايد» (١٩٦٩) Off-side التى نشرت بعد ذلك بقليل فى إسبانيا ، كما انتهى من كتابه «المسرح الإسبانى المعاصر» (١٩٦٩).

وفى عام ١٩٧٠ عاد إلى إسبانيا حيث شغل درجة أستاذ التاريخ بجامعة مدريد . وإلى جانب عمله الأكاديمى بدأ فى نشر روايته «أسطورة / هروب خوطا . بى» (١٩٧٢) La saga fuga de J.B. ، التى حصلت على جائزة مدينة برشلونة ، وكانت أيضًا الفائزة بجائزة النقاد للعام نفسه. وكان للاعتراف الشعبى بهذه الرواية أثر كبير فى نجاحها المنقطع النظير مما أدى إلى إعادة طبع العديد من رواياته . ثم عاود رحيله إلى الأمريكتين إلا أنه عاد فى عام ١٩٧٣ إلى «بونتيفيدرا» لأسباب عائلية، ومنذ ذلك التاريخ وهو يقيم فى إسبانيا بصفة دائمة. وشغل منصب أستاذ كرسى بمعهد سلمنقه Instituto de Salamanca وقد حصل على

مقعد بالمجمع الملكى للغة الإسبانية فى عام ١٩٧٧ حيث ألقى كلمة الانضمام إلى الأكاديمية بعنوان «حول الروائى وفنه» وقد أجاب كاميلو خوسيه ثيلا Camilo Jesé Cela ، الحائز على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٩، قائلا «أخيرا تم الاعتراف بالإبداع الروائى لكاتب مشهور». ثم نشر جونثالو تورينتى بايستير روايات أخرى منها «صفحات من سفر الرؤيا» (١٩٧٧) Fragmentos de Apocalipsis التى أجيزت بجائزة النقد فى ذات العام. ثم نشر كتاب نقدى بعنوان «دون كيخوته كلعبة Don Quijote como juegoa ورواية أخرى بعنوان «الظلال المستردة (١٩٧٩) Las Sombras recobradas تضمنت مجموعة من الأقاصيص غير المنشورة ، ثم صدرت روايته «جزيرة السنابل البرية المقطوعة » (١٩٨١) La isla de los jacintos cortados التى نالت الجائزة القومية للآداب فى نفس العام ، كما حصل على جائزة أمير أشتوريش Príncipe de Asturias فى الرواية مشاركة مع الروائى ميجيل دى ليبيس Miguel Delibes عام ١٩٨٢ ، وجائزة «ثربانتيس» (١٩٨٥) التى تعتبر بالنسبة إلى كتاب اللغة الإسبانية أكبر جائزة أدبية بعد نوبل». ومن بين رواياته التى مثلت امتداداً لسخريته اللاذعة نذكر: «ربما تحملنا الرياح إلى ما لانهاية » (١٩٨٤) Quizá nos lleve el viento al infinito ورواية «فيلو مينو، مع أسفى» Filomeno , a mi peser (جائزة بلانيتا ١٩٨٨)، وروايته «تاريخ الملك المحنط» Crónica del rey pasmado (جائزة أثورين ١٩٩٤)، و«زواج شون ريكالدى La boda de chon Recalde (١٩٩٥) «وسنوات الحيرة» (١٩٩٧) los años indecisos وروايته الأخيرة التى صدرت بعد وفاته فى فبراير ١٩٩٩ بعنوان «دومينيكا» Doménica.

وكان لرحيل جونثالو تورينتى بايستير فى فبراير ١٩٩٩ بعد حياة طويلة حافلة بالأحداث ردود فعل لدى النقاد والقراء باعتباره واحداً من أهم كتاب إسبانيا المعاصرين الذين أثروا الحياة الثقافية خلال ما يزيد على نصف قرن .

نشأ جونثالو تورينتى بايستير فى مناخ مدينة الفيرول بشمال غربى إسبانيا ونهل من حكايات الجن وعرائس البحر وفلكلور تلك المنطقة التى تشتهر فيها الطقوس الخاصة بسيدات العشق ، وحكايات الساحرات اللاتى يملكن مفاتيح القلوب ، ويسخرن الكائنات الغريبة لتنفيذ تلك الرغبات . فى هذا المناخ السحرى الذى يختلط فيه الواقع بالخيال نشأ بايستير وتربى على تلك الحكايات التى كان يسجلها من جده العجوز الأعمى ، الذى كان يعوض فقد بصره بقص الحكايات ، المليئة بالألوان التى لايستطيع أن تراها عيناه مباشرة . كانت كتاباته نابعة

دائمًا من الخبرة الحياتية وقراءته للكلاسيكيين فى اللغة الإنجليزية قبل أن يكمل اطلاعه على الكلاسيكيين فى الآداب الإسبانية ، لكنه كان منذ بداية حياته وحتى رحيله عاشقًا لأدب ثربانتيس الذى يعتقد أنه كتب فى لغة لم تقدره حق تقديره ، وكتب عن رائعته «دون كيخوته» أحد أهم الكتب التى تناولت تلك الرواية الخالدة ويرى أن تعلقه بالكتاب الإنجليز يعود إلى تأثير ثربانتيس الواضح عليهم أكثر من تأثيره على كثير من كتاب اللغة الإسبانية على رغم أنه يعتبر تراثهم المباشر والرئيسى .

رحيله ترك فراغًا كبيراً كان يحكيه الجيل الذى عاش أهوال الحرب الأهلية وأيضًا ترك فراغًا بين الكتاب المتواضعين الذين يرون فى الكتاب طريقة لتأكيد الهوية الشخصية وليست طريقة للزهو والغرور، وصفه الكاتب البرتغالى «خوزيه سارماغو» الحاصل على جائزة نوبل ١٩٩٨ «إن رحيله ضربة قاسية ولايملك الإنسان أمام تلك الضربة سوى الصمت .. صمت ذلك الإنسان الذى رحل وترك خلفه عملاً رائعًا ».

ولقد سعدت بلقاء جونثالو تورينتى بايستير حينما حضرت له سلسلة المحاضرات التى نظمتها مؤسسة «خوان مارش » الثقافية بمدريد عن «مشكلة المذهبية فى التيارات الأدبية المعاصرة» El problema de los ismos en las corrientes literarias contempráneas. وكان ذلك فى أوائل شتاء عام ألف وتسعمائة وواحد وثمانين ، فوجدت فيه الإنسان الهادىء المشغول دائما بموضوعات الفكر والمناهض دائما للديماغوجية والتعصب . إنسان على قدر كبير من الذكاء والوعى وقدرة فائقة على التخيل والإبداع وانشغال بقضايا الثقافة والفكر سواء كانت دينية أو فلسفية جمالية، شعرية كانت أم نثرية ، اجتماعية كانت أم سياسية ...

وعلى كل حال ، يمكننا القول عنه أنه صورة نموذجية متميزة للمفكر الخالص صاحب الثقافة الواعية الناقدة التى تقيّم الشخصية وأسلوب تطورها فى إطار الفكر الإنسانى الذى يسمو إلى الكمال والمثالية دائما ... الشخصية التى وظفها فى رواياته لأن تكون الفاعل العامل من حيث بنائها وحركتها، وفى ذات الوقت أن تكون الكائن الذى تتحرك بداخله النزاعات النفسية المتكاملة للرجل والمرأة على حد سواء . وكل هذا انطلاقا من البيئة التى رسمها الكاتب للشخصية ومواكبتها للحدث مع تفريدها من حيث كونها شخصية واقعية أو هامشية ، رمزية أو أيديولوجية ، تنعكس سلوكياتها على الشخصية المتشككة المترددة أو الثائرة المتمردة

المجادلة فى الفكر، أو الشخصية التى صنعها الفشل الاجتماعى، فضلا عن إبراز الشخصية الطيبة الخيرة الموجبة والشخصية الطيبة السالبة العاجزة مع إفراد قوة العقل الباطن لكل نموذج من هذه الشخصيات المتعددة التى يوردها بايبستير فى رواياته.. وإن كنا نرى شخصية جونثالو تورينتى بايبستير ، كما وردت فى مقدمة أعماله الكاملة، بأنها الشخصية التى ترتشف من النماذج التى صاغها وشكلها فى قوالبه الروائية.

ولو نظرنا لروايته الأولى «خابيير مارينيو» (قصة ارتداد) Javier Mariño (Historia de una conversión) نجد أنها رواية غريبة من حيث التركيب الشكلى والفكرى والتى تبين نقص خبرة مؤلفها فى ذلك الوقت. الرواية تدور حول قصة شاب يعيش أزمة القيم والمبادىء وتدور أحداثها وشخوصها فى بيئة بعيدة عن الواقع السردى دون أن تقدم لنا أساسا صلبا يحقق التوافق بين عناصرها الروائية الرئيسية : الشخصيات والمواقف . ومع هذا، فإن الرواية بها جوانب إيجابية جيدة إذا ما قورنت بالروايات المعاصرة لها فى تلك الفترة ، وقد أبرز هذه الإيجابيات عدد من النقاد باعتبارها رواية تندرج تحت ما يسمى بروايات «الحدود الخارجية» التى انفصلت عن أسس الواقعية التى أسفرت عنها فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية ، ولنذكر أنه على الرغم من أن أحداث الرواية تدور فى فرنسا وأن الشخصيات فى أغلبها أجنبية وبعيدة عن البيئة الإسبانية إلا أنها تعبر بمنظورها الاستبطانى عن حالة التفكك التى سادت مجتمع إسبانيا من جراء تلك الحرب الأهلية البشعة.

وتعتبر رواية «افيجينيا» Ifigenia نموذجا من الروايات ذات البيئة الأسطورية ، فهى بعيدة تماما عن المنظور الواقعى المباشر وإن كانت ذات إشارات رمزية سياسية وذلك من خلال لغة أسلوبية راقية توضح الأيدولوجية السياسية للكاتب.

وتدور أحداث رواية «انقلاب جوادا لوبى ليمون» El golpe de Estado de Guadalupe Limón فى إحدى بلدان أمريكا الجنوبية حيث استطاع المؤلف أن يغوص فى أغوار شخصياتها بطريقة كاريكاتورية ساخرة مركزا على كيفية تقلب أطوار تلك الشخصيات التى ليست سوى نماذج واقعية مستوحاة من الواقع المحلى الأمريكى اللاتينى تأكيدا لنظرية الزمان والمكان التى أورد لها النقاد مجالا واسعا استنادا لدراسات فلاديمير بروب على سبيل المثال فى كتابه «مورفولوجيا الرواية».

وعن ثلاثيته «اللذات والظلال» Los gozos y las sombras ذلك العمل الذى يضم

روايات ثلاث : «السيد يصل» El señor llega و«حيث يدور الهواء» Donde da la vuelta el aire و «عيد الفصح الحزين» La Pascua triste، تنفرد كل واحدة منها باستقلاليتها وفرديتها وفى ذات الوقت تشكل مجموعة متكاملة مترابطة الخيوط ولايمكن الفصل بين واحدة وأخرى. وتتماثل هذه الثلاثية بثلاثية كاتبنا المصرى العالمى نجيب محفوظ «السكرية وبين القصرين وقصر الشوق». تدور أحداثها حول الواقعية الاجتماعية والنزوح فى بعض الأحداث إلى الخيال الخصب الذى يضفى على العمل الأدبى تكنيكًا فنيًا راقيًا لايتوفر إلا لقليل من الكتاب الروائيين الذين صقلتهم التجربة . وتظهر براعة جونثالو تورينتى بايستير فى عرض البيئة ووصف الأماكن والأحداث والشخصيات المرتبطة بها وذلك من خلال واقعين: الواقع الاجتماعى والواقع النفسى الذى تغوص فيه هذه الشخصيات ... وكانت محصلة التوازى بين الملموس والمحسوس ايجابية حيث استطاع المؤلف بروايته أن يقدم السادة والعبيد من خلال الطبقات الاجتماعية المتنوعة وفى إطار العلاقات بين شخصيات الرواية لتعرى نفسها بنفسها.

وتأتى روايته «دون جوان» Don Juan (١٩٦٣) لتأكيد الأسطورة التى خلدت الأدب الإسبانى محليًا وعالميًا فى ثلاثة أعمال، أولها «القوادة لاثلستينا» (١٤٩٩) La Celestina المجهولة المؤلف وإن كانت قد نسبت فى مجملها إلى فرناندو دى روخاس (ت١٥٤١)، وثانيها «دون كيخوته»(١٦٠٥) Don Quijote التى كتبها ميجيل دى ثربانتيس (١٥٤٧-١٦١٦)، وثالثها : «دون جوان» Don Juan ، تلك الأسطورة العالمية فى الأدب الأسبانى التى ابتدعها الكاتب المسرحى تيرسو دى مولينا (١٥٧١-١٦٤٨) Tirso de Molina فى مسرحيته «ساخر أشبيليه ودعوة التمثال الحجرى» (١٦٣٠) El burlador de Sevilla y convidado de Piedra حيث جعل دون جوان رمز المستهتر الذى لا هم له إلا مغازلة النساء ليفتنهن، ثم لايلبث أن يهجرهن حين يقعن فى حباله. وسرعان ما عبرت هذه الشخصية حدود إسبانيا ليعاد خلقها من جديد على أيدى «موليير» Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) فيصور دون جوان خداعًا للنساء، ولكنه مع ذلك يحب الخير ويتصدق على الناس بالرغم من سخريته من المجتمع، وإلى إيطاليا على أيدى «جولدونى» Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣) بأن جعل بطله داعرا مستهترا لايقيم للأخلاق وزنًا، وفى إنجلترا يرقى اللورد بايرون Lord Bayron بقيمة ذلك البطل ويجعله حامل فلسفته. فهو ضد رياء المجتمع

وتقاليده الظالمة، وداعية إلى الحب الحر الطليق، ذلك الحب الذى يصبغ عليه بايرون صبغة التقديس. وبهذا يكون بطله رمزا لمن يطرده المجتمع من حظيرته. فهو ضحية التقاليد والمتمرد عليها المنتقم منها. ولقد قام موتسارت Mozart بإخراج مقطوعة موسيقية عام ١٧٨٧ وأيضاً «شتراوس» Strauss الذى أخرج قصيدة سيمفونية عام ١٨٨٩، واستمرت أسطورة «دون جوان» فى الأدب الإسبانى حيث تناولها انطونيو دى ثامورا (١٦٦٤-١٧٢٨)، وخوسيه دى اسبرونثيدا (١٨٠٨-١٨٤٢) فى «طالب سلمنقه» El estudiante de Salamanca وخوسيه ثوريا (١٨١٧-١٨٩٣) فى «دون جوان تينوريو» Don Juan Tenorio وآثورين (١٨٧٣-١٩٦٧) فى «دون جوان» . وتنقلت هذه الأسطورة مع «دوماس» (١٨٠٢-١٨٧٠) و«ميرميه» و«بوشكين» (١٧٩٩-١٨٣٧) و«ماترلانت» ، ومازالت تتناقلها الألسن حتى الآن فى مختلف الآداب العالمية باعتبارها الشخصية التى تمثل الواقع الإسبانى ولكنها فى الحقيقة أسطورة لأنه لايمكن أن يتحقق ذلك فى العالم. إنه إنسان منهمك فى اللذات، ويمكن مقارنة شخصية «دون جوان» بمصباح علاء الدين فى ألف ليلة وليلة. وتعتبر شخصية دون جوان من أعظم الشخصيات التى لقيت حظا فريدا فى الأدب، وقد مثلت اتجاهات مختلفة، من حب طائش ، إلى هجاء اجتماعى . كان شقيا ، ويرجع شقاؤه إلى أنه قد جمع كثيرا من الصفات التى يحسد عليها بوصفه رجلا. وبها اندفع فى طريق الشهوات، ولكنه كان يحتقر هذه الشهوات ، ولايجد سعادته فى الانغماس فيها. فهو حائر لايقر على قرار ، ولايرضى عن شيء . وهو لذلك من المتمردين على السماء، غير راض عن حظه وعن حظ الإنسان فى الدنيا عامة . ويقامر بحياته فى مغامراته ، ولكن العقاب الإلهى يتابعه. فلايزال ينتقل من خطر إلى خطر حتى يسلمه ذلك إلى الموت[1].

وقد تناول تورينتى بايستير رواية «دون جوان» من منظور فكرى حيث طرح العديد من المشكلات الفلسفية والجمالية باعتبار أن الفرد هو قيمة اجتماعية وفلسفية.

وعن رواية «أوف سايد» Off - side (١٩٦٩) يعود بايستير إلى خط الواقعية من حيث البيئة والموضوع حيث يلقى بنظرة ثاقبة تجاه العوالم الاجتماعية الخفية، تلك العوالم التى تمثل نماذج المجتمع الطريدة من ذوى الشذوذ الجنسى والعاهرات والمرتشين والمنافقين... وعن العلاقات الصعبة التى يمكن أن تقيمها هذه النماذج البشرية مع قطاعات النظام الاجتماعى المستقر . والرواية تقليدية فى طرح المشكلات من حيث احتوائها فى إطار الواقعية

الاجتماعية، وإن كانت من وجهة النظر الشكلية تقدم تجارب فنية جديدة استطاع الكاتب أن يحقق نجاحا كبيرا يساعد على إضفاء الحبكة الفنية للرواية.

وفى روايته «أسطورة / هروب خوطا - بى» نرى أنها تمثل قمة الإنتاج الروائى والإبداع الفنى حيث تكمن فيها الأساليب الفنية الجمالية التى استطاع أن يتميز بها جونثالو تورينتى بايستير فى مسيرته الأدبية. والرواية هى محاولة استكشاف عوالم أخرى جديدة بعيدة عن مفهوم الواقعية حيث تتناول الخيال والأسطورة واللاوقعية ونظرية التفاؤل بالأحلام، فضلا عن كافة العناصر التخيلية التى توضع فى نسق متكامل مبدع. وهذه الحبكة الفنية الأسلوبية تتوافق مع المنظور الفكرى المكثف حيث تعرض موضوعات تتعلق بالحياة كالسياسة والنزعة الدينية والشعور بالاستقلالية وحب الأرض والانتماء، بالإضافة إلى إثارة مشكلات لها علاقة مباشرة بمجال الفلسفة الجمالية من خلال منظور السخرية السوداء والمحاكاة الساخرة فى الرواية الحديثة. ويكفى أن نقول أن جونثالو تورينتى بايستير كان يبلغ من العمر اثنين وستين عاما عندما كتب هذه الرواية التى تعتبر تتويجا لأعماله الروائية السابقة.

وحول مفهوم جونثالو تورينتى بايستير فى الحبكة الفنية للرواية نرى أنه يقدم ظاهرة الحب والإثارة بأنها تكون مبادرة من المرأة وأن رد فعل الرجل فى أغلب الحالات يكون سلبا، ويرى أن الحب هو شعور أخلاقى باعتباره تعبيرا عن الجوهر الروحى للإنسان، وهو عنصر اجتماعى حيث يرى أن العلاقات العاطفية المثيرة تكشف عن سلوك بعض طبقات المجتمع ، وأن ثنائية الحب- الزواج تمثل واقعا قهريا وإن كان واقعا اجتماعيا أخلاقيا هادئًا، كما يرى أن الحب منظور نقدى يدور فى إطار السخرية اللاذعة والنكتة السياسية المضحكة.

وعن الجانب الدينى فى رواياته ، فإنه ينظر إلى المشكلات الدينية لشخوصه الروائية من منظور نفسى ذاتى استبطانى يجعلنا ندرك ما هى حالات الشك والتردد والأزمات الشائكة التى تحملها كل شخصية من الشخصيات على عاتقها . كما يتناول الكاتب العلاقة بين علوم اللاهوت والميتافيزيقا . كما ينظر إلى المؤسسات الدينية على أنها قيود تفرض على المجتمع لصالح القادرين وضد الضعفاء ، ويكمن هذا المنظور لدى جونثالو تورينتى بايستير بأن الكنيسة حليف دائم للسلطة وعدو حقيقى للتقدم الفكرى الحقيقى.

وعن المنظور الاجتماعى يطرح قضايا لها ثقلها مثل العلاقات بين المفكر والمجتمع ، ووجود الأنظمة الاجتماعية الجديدة التى تصطدم دائما بالهياكل القديمة، وعالم المنبوذين فى المجتمع، فضلا عن الطبيعة الفردية للإنسان.

وعن المنظور السياسى يعرض «الصراع بين الظروف والعقيدة» حيث يطرح التأثير الخارجى المتمثل فى الحياة والظروف والتأثير الداخلى الذى يمثله الوازع النفسى وذلك فى إطار المفاهيم الأيديولوجية للإنسان الذى لايمكن أن ينفصل عن كليهما. كما يعرض «الصراع بين مفهوم الذكاء والنظام الأيديولوجى» حيث يشير إلى مناهضة المفكرين للعقائدية، الذين يتبنون دائما موقف البحث والنقد لأى نظرية من النظريات ، الأمر الذى يعارض ، أحيانا ، المنظور السياسى المثالى والدور الاجتماعى الذى يرسمونه . وعن مفهوم «الشكلية السياسية» يرفض بايبستير وجود أى نمط من الطقوس السياسية ومعارضة كل ما ينجم عنها من أخطار وأضرار.

وعن منظور السخرية ، فإنه يلجأ فى رواياته إلى مصادر متنوعة بداية من الجروتسكية إلى الهجاء، عن طريق السخرية السوداء والدعابة الوردية وسخرية اللامعقول والمحاكاة الساخرة... ومن مصادره تغير القيم والمفاهيم المرعية فى المجتمع ، وانحسار الواقع أمام اللامعقول وقلب نظام اللغة وتبديل مكان الكلمات وتلطيف العبارة والتضاد والرد بالمثل واللعب بالألفاظ من حيث الاشتراك المعنوى فى اللفظ الواحد أو على الجناس والطباق ، واللعب بالمعانى من خلال الكناية والتورية والتعريض والمبالغة ... وأن أغلب هذه المصادر تترابط فيما بينها للتكامل وتقدم لنا نموذجا فرديا خالصا يتميز به الأسلوب الروائى للكاتب الذى وصفه النقاد بأنه أسلوب يتسم بالسخرية والهجاء والتهكم والمحاكاة الساخرة ، وإن كنا نرى أن درجات هذه المفاهيم تتفاوت من زاوية إلى أخرى، وربما كان يقصد جونثالو تورينتى بايبستير أن يقدم هذه الدرجات اللونية بنسب متفاوتة وعلى جرعات وفقا لما يقتضيه سياق الحال.

وسنحاول فى هذه الدراسة إثبات هذه الآراء ليس عن طريق الرصد والتسجيل وحسب وإنما عن طريق البحث والتدقيق فى الوسائل والمناهج التى استخدمها والخصائص التى تميز وانفرد بها أسلوبه الأدبى الذى نحاول دراسته باعتبار أن : «علم الأسلوب ... يهدف إلى المعرفة الحميمة للعمل الأدبى ولمبدعه عن طريق أسلوبه ... وأن كل خاصية لغوية فى الأسلوب تطابق خاصية نفسية ... وأنه لابد أن يكون ثمة تناغم مستمر بين التعبير اللغوى والعمل الفنى بأكمله ... »[٢]، فضلا عن الولوج إلى المصادر البلاغية وكيفية توظيفها فى خدمة الفكرة التى تؤكد وحدة العمل الأدبى والتى هى محور الرؤية الجمالية الفلسفية المتمثلة فى روايات جونثالوتورينتى بايبستير ، التى تعكس موقفا حياتيا محوره المرارة والإحباط وضياع الرجاء وخيبة الأمل.

وبداية من رواياته الأولى، فإنه يقدم لنا عالما أدبيا تختلط فيه الشخصيات التى لاتعرف هويتها ولا اتجاه ظروفها الشخصية أو قيمها الأخلاقية ، أو إمكانيات تحقيق ذاتها فكريا وروحيا ، إنها شخصيات معذبة متألمة. كما أن الأحداث التى تتم عن مستقبل هذه الشخصيات فى عالمه الروائى تقدم واقعا مبهما ومتقبلا مليئا بالمتناقضات . لقد كان تاريخ إسبانيا وظروفها السياسية مصدرا من المصادر الأولية- سواء كان ظاهرا أو مستترا- لإبداع هذه الروايات، الأمر الذى يمكننا من القول بأن هذا الواقع الروائى المتخيل قد تأثر بهذا الواقع التاريخى المبهم.

ومن جانب آخر فإن النماذج الأخلاقية التى تطرحها الروايات لاتخطىء من حيث الالتزام السياسى أو الإيمان الروحى أو امكانية الحرية الفردية والجماعية أو الاتصال بين الأشخاص هى جميعها بمثابة مشكلات لاتجد حلا فعالا: أنها أشياء محكوم عليها بالتناقض الدائم، وأن هذه المستويات غير المتجانسة تعبر عن ذاتها بلغة ملتوية متعددة المعانى.

وإن هذه النزاعات من خلال الشخصيات والأحداث والأنماط اللغوية تشكل أدبا ناتجا عن كاتب تكمن فى داخله حالة عدم الرضا مع العالم المحيط به ومع ذاته. أن حالة عدم الرضا هذه لبايبستير تنبع من موقفه ازاء تطور تاريخ إسبانيا ودوره فيه. لقد كان جونثالوتورينتى بايبستير عضوا فى حزب الكتائب وكان مرتبطا بأيديولوجية الحزب وبالفريق السياسى الذى كان يرمى إلى تمثيل أيديولوجيته إبان الحرب الأهلية وخلال السنوات الأولى لفترة مابعد الحرب. ومع ذلك فإن المسيرة السياسية لإسبانيا بعد الحرب جعلته يعترف بخطأ ثقته الأولية فى نظام الجنرال فرانسيسكو فرانكو، حيث كانت الرقابة ومطاردة المنشقين دليلا على الإفلاس الأخلاقى للنظام السياسى آنذاك . وانعكس هذا فى الإبداعات الأدبية التى أخرجها ، فكانت شخصيات رواياته بمثابة الناطق بلسانه والداعية إلى التأمل فى أسرار الخالق. كما أن الأحداث التى تسردها رواياته هى انعكاسات لتناقضات ذاته، ومن ثم أصبح أسلوبه الوسيلة التى يفصح عنها ضمير الأنا.

ومن ثم جاءت السخرية والهجاء والمحاكاة الساخرة لتكون الوسائل الأساسية لفنه الروائى . سخرية وتهكم وهجاء ومحاكاة ساخرة هى أشكال مبهمة غامضة للخطاب الروائى التى تصدر أحكام نقدية لاذعة على مسمع ومرأى القارى الحاد البصيرة ، وأن هذا الغموض يسر للكاتب التعبير عن مشاعره العدائية دون أن يتجاوز دائرة إدراك ووعى سلطات الرقابة الحكومية . ومن جانب آخر، فإنها مصادر فعالة لإيصال هذا الشعور إلى المبعدين والمعذبين. كما أن حالة

الاستهجان هذه الموجودة فى مفهوم السخرية والهجاء والتهكم والمحاكاة الساخرة كانت أساسية لنقل رؤية جونثالو تورينتى بايبستير للعالم وحالة عدم الرضا التى كانت تغلب عليه .

إن القوة التعبيرية من مدلول السخرية والتهكم والهجاء والمحاكاة الساخرة تكمن فى كيفية تنوع مستويات المعنى، إحداها المستوى الظاهرى والأخرى مستويات باطنية، فالسخرية تنظم العلامات اللغوية بغية توصيل معنى يختلف عن ما تفصح به الكلمات حرفيا. ويمكن أن يحدث هذا على مستوى الجملة أو على مستوى أحداث سردية أكثر تعقيدا . السخرية تقتضى ادراكا نقديا يتم التعبير عنه بخطاب متعدد المعانى. كما أن مصطلح السخرية يستخدم أيضا لتحديد موقف وجودى ينطلق من مفهوم الشك ومن قضية اليقين. والسخرية كما عرفها معجم الأكاديمية الملكية الأسبانية بأنها «مزاح رقيق غير ظاهر وصورة بلاغية تكمن فى إدراك عكس ما يقال «وهذا يشدنا إلى المشهد الذى ورد فى رواية «دليل الأعمى» لاثاريو دى تورميس Lazarillo de Tormes عندما بدأ الأعمى يواسى لاثارو الذى شج رأسه إبريق النبيذ «كان يقول له مبتسما : لاثاروا ، ما رأيك؟ إن ما أصابك بالمرض يجعلك معافيا ويمنحك الصحة «فالسخرية إذن هى رسالة لها وجه يفصل بين القول وهى ليست مشكلة لغوية نقدية بقدر ما هى اتصال بين المرسل والمتلقى(٣).

أما الهجاء فله مصادره خارج النص ، حيث يستعمل اللغة أو الفكاهة الساخرة ليقدم بطريقة غير مباشرة وساخرة فى ذات الوقت نقدا وتهكما لاذعا فى مواجهة الشرور السياسية والاجتماعية والأخلاقية. ويهدف الهجاء إلى خلق روح النقد اللاذع أو النفور لدى القارىء تجاه الشىء المقصود بالهجاء والموجود فى عالم الواقع.

وعن المحاكاة الساخرة ، فإن هدفها الأول هو نظام وكيفية التعبير، فالخطاب القائم على المحاكاة الساخرة يفترض وجود خطاب مسبق لايتم الإفصاح عنه، أى أن يكون متخفيا تحت إطار ما يسمى بالنص الثانى باعتباره هدفا لها، والتى تتطلب من القارىء أن يتعايش مع هذا النص الثانى حيث أن محاكاته النقدية تظهر جلية فى أسلوب وخطاب المحاكاة الساخرة. ويمكن القول أن الهجاء يعتمد على ظاهر النص، فى حين أن المحاكاة الساخرة تعتمد على باطنه. «أن الأدب الساخر يتخذ من الحياة موضوعا له والمناقضة ترمى إلى تشويه الأصل يقينا وتتخذ من الفن موضوعها . والمناقضة والأدب الساخر كثيرا ما يظهر كلاهما فى عمل واحد- بل فى موضوع واحد- فهما يتكاملان ويغطى كلاهما الآخر. كذلك نلاحظ شيئا يحدث من تلقاء

نفسه، يتمثل في أن المناقضة كثيرا ما تتحول من تقليد يهدف إلى مسخ عمل أدبي سابق وتشويهه ، فتصبح عملا يتسم بالأصالة الفنية. أما المناقضة اللاشعورية فلاوجود لها بداهة، على الرغم من أن الإنسان قد يميل إلى وضع التكلف الأسلوبي والتهويل الشكلي والاستنساخ تحت هذا العنوان»[٤].

وربما يظهر ذلك في رواية «دون كيخوته»[٥] حيث يعتبر عنصر السخرية واحدا من أهم الجوانب التي تجعل منه عملا متميزا فريدا ، وفضلا عن ذلك فلقد لاقت الطريقة التي استخدمها ثرفانتيس لاشاعة المرح والضحك البريء من ناحية، ومحاولة إصلاح المجتمع من ناحية أخرى استحسانا كبيرا حدا بالروائيين أن يحاولوا تقليد هذا العمل بطريقة أو بأخرى. والسخرية في دون كيخوته تقوم على دعامتين أساسيتين ، أولهما: الطريقة التي صور بها ثربانتيس بطله كانسان تسلطت على عقله فكرة واحدة استبعدته وجعلته أسيرا لها ، وهذه الفكرة هي أنه فارس مغوار ألقى على عاتقه مهمة إنقاذ العالم من الظلم والفساد. ودون كيخوته غير قادر على التفكير بطريقة مغايرة لما عهده في الروايات التي كان يقرؤها بنهم شديد، بل إنه يحاول تطبيق ما بها من قيم ومثل عليا على العالم الذي يعيش فيه . وثرفانتيس حريص على ألايجعل بطله إنسانا مجنونا لايستطيع التفكير ، بل جعله قادرا على تقديم الحجج وابراز البراهين ، وإن كانت المقدمات التي يبدأ منها خاطئة دائما. وعلى سبيل المثال نجد دون كيخوته حائرا يفكر كيف يعبر عن خضوعه التام لمشيئة حبيبته دولثينيا Dul-cinea – وهي حبيبة لاوجود لها إلا في خياله– وكيف يكفر عن أخطائه لكي ترضى عنه. لهذا فهو يحاول أن يجد مثالا يقتديه في الفرسان القدماء ويوازن بين جنون رولاند وسوداوية أماديس. وثانيهما : التناقض بين شخصيتي دون كيخوته وسانشو. لاشك أن التناقض الحاد بين السيد وتابعه هو واحد من أهم وأبرز سمات دون كيخوته ، بل إنه ليصعب أن نتخيل دون كيخوته ، بدون تابعه ، فهما يمثلان إلى حد كبير وجهين أساسيين للطبيعة الإنسانية ، فإذا كان دون كيخوته يمثل العقل فسانشو يمثل الجسد أو الغريزة ، وإذا كان دون كيخوته يعبر عن مثالية الإنسان غير الواقعية فإن سانشو يمثل فطنة الإنسان الغريزية التي لا تأخذ في حسبانها الأفكار المجردة بل تسعى إلى إشباع الحاجات الأساسية للإنسان . ويمكن القول أن التناقض بين الاثنين يولد نوعا من السخرية لاينصب على واحد فقط دون الآخر، فانشغال سانشو بمعدته طوال الوقت يثير الكثير من الضحك عندما يوضع جنبا إلى جنب مع اللامبالاة غير الواقعية – بل غير الطبيعية– التي يظهرها دون كيخوته حيال الطعام، كما أن شجاعة دون كيخوته التي يمكن أن توصف بالتهور تتناقض وتتنافى مع جبن سانشو ، وإن كان ثرفانتيس حريصا على

ألايجعل من هذا الجبن دليلا على خسة سانشو بقدر ما هو إشارة أو تنويه بالتصاق سانشو بالحياة ، وحبه الغريزى لها ، فسانشو- على النقيض من دون كيخوته- لايدخل المعركة إلا إذا كان لديه سبب لهذا ، كأنه يحصل على فائدة ما أو يدافع عن مكسب مادى ما يمكن أن يحققه. فوظيفة سانشو الحقيقية فى الرواية هى أنه يمثل اتجاها مناقضا تماما لدون كيخوته ، كما أن مناقشاته مع سيده تعمل على توضيح عدم قدرة دون كيخوته على رؤية الواقع- أو بالأحرى رفضه لرؤية هذا الواقع- حتى ولو كان هذا الواقع واضحا وضوح الشمس . والتناقض بين دون كيخوته وسانشو يولد نوعا من السخرية الضاحكة والفكاهة الطيبة التى أصبحت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج الذى قدمه ثرفانتيس فى هذه العلاقة بين السيد والتابع .

ويظهر جليا فى روايات جونثالو تورينتى باييستير الاستخدام الشائع للمحاكاة الساخرة حيث نجد أبعاد النقد الذاتى من خلال العلاقات بين النصوص الأدبية أيا كان جنسها الأدبى سواء كان ملحميا أو رواية أو مأساة كلاسيكية. ومع ذلك فإنه يمكن أن يستخدم أسلوب المحاكاة الساخرة كوسيلة لأسلوب الهجاء والنقد اللاذع كما يظهر فى رواياته الأولى «انقلاب جوادا لوبى ليمون» و«عودة يوليسيس» و«ايفجينيا» . والمصادر الخارجية لهذه النصوص الأدبية تتمثل فى الموقف السياسى لإسبانيا فى مرحلة ما بعد الحرب الأهلية حيث كان يتم تزييف الواقع من خلال نظرية القومية الوطنية المنتصرة التى كانت تتعايش مع أسلوب استغلال السلطة وتعسفها وفرض القيود على الحريات والحقوق. ومن ثم استطاع جونثالو تورينتى بايستير أن يبتدع ما يسمى بالأسطورة السياسية من خلال أسلوب المحاكاة الساخرة بأن يبرز بعد المسافة القائمة بين الواقع والأقوال والبيانات الرسمية .

وفى الروايات التالية بدأ أسلوب المحاكاة الساخرة عند بايستير يكتسب بعدا ميتافيزيقيا يتحدد فى بناء وطابع الرواية حيث اتجه إلى استخدام الأسلوب السردى كوسيلة لطرح القضايا المتعلقة بالكون والوجود والحياة من خلال عملية الإبداع الأدبى المتمثل فى علاقة اللغة بالأدب. ويظهر هذا الاتجاه فى رواية «دون جوان» ويصل إلى قمته فى رواية «أسطورة هروب خوطا - بى» والروايات التى تلتها منها «تاريخ الملك المحنط» (١٩٨٩) Crónica del rey pasmado و «سنوات الحيرة » (١٩٩٧) Los años indecisos التى صدرت عن دار نشر «بلانيتا » حيث لم يعنيه فقدان بصره أن يمليها وينشرها والتى يقص فيها على امتداد مائتين وأربعين صفحة الأحلام الضائعة لصحفى شاب.

ونشير إلى أن الروايات التى تقوم عليها هذه الدراسة تمثل سلبيات وشرور المجتمع المعاصر كالمادية والسطحية والتعصب. كما تهاجم مبدأ الزعامة والمانوية الأيديولوجية والأساليب الملتوية التى تكون وراء العمل السياسى، فضلا عن انتقادها وهجائها لأسلوب التصريحات الجوفاء والمذاهب التى تتخذ الدين شعارا ، وإن كانت هذه الروايات تعالج بأسلوب جاد موضوعات الخطيئة والعقيدة والأخلاقيات وسماحة الأديان فى العالم المعاصر . وفى ثلاثيته «اللذات والظلال» وروايته «أوف سايد» بدأ جونثالوتورينتى بايستير استخدام الأساليب الفنية الواقعية لكى يقدم لنا عالما مصغرا لمشاكل إسبانيا المعاصرة قبل وبعد الحرب الأهلية، مع الإشارة إلى أسباب ونتائج هذه الحرب الدامية على المستوى الجماعى والفردى وتعالج هذه الأمور بأسلوب مباشر وأحيانا غير مباشر فى كل رواياته حتى رواية «أسطورة / هروب خوطا- بى» باستثناء رواية «دون جوان».

ويحاول جونثالو تورينتى بايستير أن يوضح من خلال بعض الشخصيات التى غالبا ما تكون حرفتها كتابة أو رسم دقائق الحياة وتفاصيلها من حيث العلاقة بين الحياة والفن وامكانيات الفن كوسيلة من وسائل الاتصال بين طبقات المجتمع الذى يعتبره عالما فوضويا ينظر الكاتب إليه بمرارة نفسية ورغبة أكيدة فى إصلاحه وفقا للتقاليد الأصلية والمرعية للمجتمع ، فالإنسان الساخر «إنسان نشيط وعبقرى» ومعتز بحياته وأخ للأحياء أمثاله ، وهذا الانتماء الواعى يكسبه قوة كبيرة ، وقدرة خلاقة على منح الحياة كل اهتماماته، وكل امكاناته على النقد والمعارضة والمقاومة والكفاح، فهو إنسان ثورى التكوين فى الواقع، وإن لم يستخدم أسلحة الحرب التقليدية المعروفة ، فإن سلاحه الموهبة والقدرة الغلابة على مواجهة النقائض والنقائص ، والتعرف على عناصر الانحراف فيها، وعلى صياغة الأساليب المناسبة لكشفها وإبرازها ووضعها فى الضوء العام لتكون هدفا لأكثر من عين، ونقطة التقاء كل اهتمام»[٦].

ونختتم هذه المقدمة ببعض ما جاء فى عدد الفكاهة والضحك بمجلة عالم الفكر[٧] ... يقال إن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن العالم خلق من الضحك . فحين أراد الإله الأكبر أن يخلق العالم أطلق ضحكة قوية فكانت أرجاء العالم السبعة، ثم أطلق ضحكة أخرى فكان النور، وأطلق ضحكة ثالثة فكان الماء، وهكذا حتى تم خلق الروح من الضحكة السابعة. ومن أجل ذلك كان الضحك عنصرا أساسيا فى الحياة ، وصفة هامة من صفات البشر، وعاملا قويا

فى الربط بين الناس، ومن أجل ذلك كانت روح الفكاهة والميل إلى الضحك رغم كل ما يمر بهم من ويلات ومتاعب وأزمات، ولايزالون ينظرون بعين الدعابة التى لاتخلو من سخرية إلى العالم من حولهم، فهم يسخرون من أحداث الحياة ومن أعدائهم ومن حكامهم ، بل ومن أنفسهم على السواء. وليس معنى ذلك أن المصريين ينفردون بروح الفكاهة والدعابة. فلكل شعب فكاهته وأسلوبه الخاص فى الدعابة وفى النظرة الضاحكة الساخرة إلى الأشياء. وحين نزعم أن أحد الشعوب أو إحدى الجماعات، أو حتى الأفراد تنقصه روح الفكاهة فإن كل ما نقصده من ذلك فى حقيقة الأمر هو أن روح الفكاهة لديه تختلف عنها بيننا، فلكل مجتمع طريقته فى التعبير عن الفكاهة وفى فهمها ولن يتيسر للمرء أن يفهم روح الفكاهة فى مجتمع غير مجتمعه إلا حين يفهم ثقافة ذلك المجتمع ، بحيث يتسنى له أن ينظر إلى فكاهته ضمن ثقافته العامة ...

وهذا ما نحاول عرضه ، إضافة لما سبق، فى هذه الدراسة تطبيقا وفهما لثقافة إسبانيا – إذ ربما كانت هناك نقاط تشابه واختلاف حول الرؤية الساخرة لأدباء مصر وإسبانيا وإزاء أحداث الحياة تاريخية كانت أم سياسية أواجتماعية... والتى تتطلب دراسات مستقبلا إن شاء الله– وأننا نقتصر فى هذه الدراسة على عرض بعض الأعمال الروائية للكاتب جونثالو تورينتى باييستير حول واقعه وخياله الإسبانى الساخر ...

وعلى الله قصد السبيل ..

هوامش المقدمة

١- د. محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن (النماذج البشرية)، دار نهضة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، ص٢٩٣-٣١٦ .

٢- د. صلاح فضل : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءته، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٥، ص٥٦ .

٣- فرانسيسكو إيندوراين: السخرية الدرامية فى ثربانتيس، مجلد تكريم خوسيه بليكوا ، دار نشر جريدوس، مدريد ١٩٨٣، ص٦٩٥ .

Francisco Yndurâin , la ironía dramática en Cervantes, Homenaje a José Blecua ,
Editorial Gredos , Madrid, 1983, p. 695 .

٤- اولريش فايسشتاين : التأثير والتقليد، ترجمة د. مصطفى ماهر عن الألمانية ، مجلة فصول ، المجلد الثالث، العدد الثالث، القاهرة ، أبريل ١٩٨٣، ص٢٠ .

٥- أنظر، د. أميره حسن نويره ، : دون كيشوت وعنصر السخرية فى الرواية الإنجليزية ، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، الكويت، أكتوبر ١٩٨٢ ، ص٢٠٧-٢٤٢ . وانظر : فرانسيسكو إيندوراين، المصدر المذكور ، ص٦٨٩-٧٠٨ .

٦- د. حامد عبده الهوال: السخرية فى أدب المازنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢، ص٣١-٣٢ .

٧- د. أحمد أبوزيد: الفكاهة والضحك، مقدمة العدد: مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر، اكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٢، العدد ٣ ، الكويت، ص٣-٤ .

الفصل الأول
بايبستير والبيئة الثقافية فى إسبانيا
خــلال فتـرة ما بعد الحــرب الأهليـة

يتضمن هذا الفصل الإشارة إلى بعض العوامل التى ساعدت على تشكيل حركة النشاط الثقافى والفكرى عامة وفى مجال الرواية بصفة خاصة خلال سنوات ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية مع التركيز على دور جونثالو تورينتى بايبستير فى الإبداع الأدبى والروائى فى تلك الفترة ، خاصة وأنه لايمكن أن نتجنب أصداء الحرب الأهلية وأثرها فى الحياة الثقافية والفكرية والاجتماعية حيث أن حالة إسبانيا قبل عام ١٩٣٦ ، التى اتسمت بالصراعات الدموية وزحف شبح الفقر والجدب الاقتصادى على كافة مواردها ، استمرت حتى بعد انتهاء الحرب الأهلية ومحاولة السلطة الحاكمة التركيز على البناء الداخلى واللجوء إلى المساعدات الخارجية بعد إلغاء الحظر الاقتصادى الذى كان قد فرضته الدول الغربية على إسبانيا لعدم وقوفها مع مجموعة دول الحلف الأوربى فى الحرب العالمية الثانية ٣٩-١٩٤٥ . وكان لعدم دخول إسبانيا هو أنها خرجت لتوها من حربها الأهلية الدامية دون موارد تذكر تساعدها على المضى فى تقدمها ونهضتها فى مختلف الميادين التى كانت تعانى قصورا شديدا . وتأكيداً لهذه الظروف، يمكن الإشارة إلى ظاهرة الموت المبكر لبعض الشخصيات البارزة والواعدة فى النهضة الأدبية ، فضلا عن ظاهرة الهجرة والاغتراب والنفى التى أسفرت عن وفاة الكثيرين من كبار الكتاب ورجال الفن والفكر، وإضافة إلى ذلك القيود التى فرضتها السلطات آنذاك على الذين فضلوا البقاء داخل البلاد والعزلة السياسية والثقافية التى عانتها إسبانيا خلال سنوات ما بعد الحرب وخلال الحرب العالمية الثانية واستمرار هذه الفترة حتى هزيمة دول المحور وتأثير كل ذلك على السياسة الدولية .

وبشكل عام يمكن القول أن حركة النقد العالمى الأوربية والأمريكية بصفة خاصة ، وربما العربية أيضا ، لم تول اهتماما كبيرا بالأدب الإسبانى المعاصر باستثناء بعض الدراسات حول أعمال فيدريكو جارثيا لوركا وميجيل دى أونامونو، وإن كان الاهتمام مؤخرا يتجه لدراسة آداب أمريكا الناطقة بالإسبانية. ومع ذلك ، فإننا نقول إنه يوجد إبداع أدبى داخل وخارج إسبانيا منذ عام ١٩٣٩ وحتى وقتنا هذا وينبغى أن يحظى باهتمام النقاد. ونقول أن

الإبداعات الأدبية الإسبانية خارج الحدود القومية والتى يطلق عليها «إسبانيا المغتربة» تحظى بالاهتمام والاعتراف العالمى بقدر أكبر من الإبداعات التى تكون فى داخل إسبانيا ذاتها من حيث الانتشار العالمى والدراسات النقدية والعائد الاقتصادى والتأثير فى التيارات الفكرية والثقافية فى الغرب[١].

ويمكننا أن نحاول تفسير هذا الاهتمام النقدى بآداب أمريكا الناطقة بالإسبانية مع الأخذ فى الحسبان العزلة التقليدية لإسبانيا وابتعادها عن التيارات الأوروبية أو حالة عدم الوفاق الدولى بشأن كل ما هو إسبانى بعد انتصار فرانثيسكو فرانكو والموقف من الحرب العالمية الثانية. فضلا عن ذلك يمكن الاشارة إلى أنه لم تكتب أعمال أدبية ذات مستوى أدبى رفيع فى تلك السنوات الأخيرة. وربما تكون هذه التفسيرات ، كما نعتقد ، بها جانب من الصواب أو ربما تحاول أن تنحرف عن الواقع الملموس.

ولكى نصل إلى الفهم الكامل لما كان وما تركه الأدب الإسبانى فى العقود الأربعة الأخيرة، فإنه من الضرورى أن نأخذ فى الحسبان هؤلاء الكتاب الذين فضلوا البقاء فى إسبانيا وأولئك الذين تم نفيهم أو إبعادهم ، وما كان يمكن قراءته وما كان محظورا من القراءة بعد الحرب الأهلية. فى الحرب الأهلية أو ربما بسببها مات فيدريكو جارثيا لوركا، راميرو دى مائيثتو ، بدرو مونيوث سيكا ، انطونيو ماتشادو وميجيل ايرنانديث. كان جارثيا لوركا وانطونيو ماتشادو وميجيل ايرنانديث يؤيدون الجناح الجمهورى وكانت كتبهم محظورة التداول فى إسبانيا أو معروفا بعضها حتى تاريخ قريب. وكان نفس المصير الذى لقيه الجانب الأكبر من الكتاب الذين نورد إشارة عنهم فيما بعد.

وعن مجموعة المفكرين الذين غادروا إسبانيا بسبب الحرب الأهلية، كان من بينهم من فضل عدم العودة للبلاد، والبعض الآخر خرج للمنفى لسنوات طويلة مريرة . كانت هذه المجموعة تضم أسماء لها وزنها وثقلها الفكرى والثقافى البارز فى جيل ١٩٢٧ الذين غادروا إسبانيا وعلى رأسهم من الشعراء خوان رامون خيمينيث ولويس ثيرنودا وخورخى جيين وبدرو ساليناس ورفائيل البرتى واميليو برادوس ومانويل ألتوأجيرى. ومن الروائيين تم نفى ماكس أوب ورامون خوسيه سندير وفرانثيسكو أيالا وبنخامين خارنيس وروسا تشاسيل واستيبان سالاثار شابيلا. ومن كتاب المسرح كان اليخاندرو كاسونا وخاثينتو جراو، من بين الأسماء المعروفة. كما فرض على بعض النقاد وكتاب المقال، أصحاب الشهرة الكبيرة ، أن يغادروا إسبانيا منهم

سلفادور دى ماداriاجا وأمريكو كاسترو ولويس دى تولونيا وفرناندو دى لوس ريوس وكلاوديو سانشيت دى البورنوث وسيجوندو سرانو بونثيلا وخوسيه برجامين وماريا ثامبرانو وخوسيه فيراتير مورا وخوسيه جاوس وتوماس نابارو توماس وخوسيه مونتيسينوس وخواكين خيراو. ولايمكننا أن ننسى أيضا ليون فيليبى وباولينو ماسيب وأرتورو باريا وخوسيه مورينو بيلا [٢]. كما أن غياب بابلو بيكاسو وبابلو كاساليس عن إسبانيا حتى نهاية عمرهما الطويل حرم الفنون الإسبانية من اثنين من أعظم الرواد فى الفنون العالمية.

وكان لهذا الكم الهائل من الفنانين والكتاب والنقاد الذين غادروا إسبانيا أثر فى إثراء الحياة الثقافية والفكرية فى مختلف الجمهوريات الأمريكية اللاتينية، وبصفة خاصة فى كل من المكسيك والأرجنتين وفنزويلا، وفى الجامعات الأوروبية والأمريكية. وتلقفت جزر سانتو دومينجو وبويرتو ريكو عددا كبيرا من المفكرين الكبار الذين تجمعوا بها من جراء الحرب الأهلية الإسبانية. ويمكن القول إن ما فقدته إسبانيا اكتنزته أمريكا اللاتينية.

وكان على الكتاب الذين واجهوا ضريبة المنفى- رغم ترحاب بلدان أمريكا اللاتينية بهم- أن يواجهوا أيضا صعوبات نفسية ومعنوية ومادية. وإلى جانب المعاناة التى خلفتها الحرب وألم الهزيمة وبعدهم عن الوطن الأم، كانت المعاناة أنهم بلاجمهور، بمعنى أنهم لم يجدوا الجمهور المتمثل فى الشعب الإسبانى الذى كانوا يكتبون إليه دائما . كان همهم الأول هو كيفية الوصول إلى عمق النفس الإسبانية. كانت إسبانيا بداخلهم، وكان الكثير منهم مشغول الفكر بالموضوع الرئيسى وهو إسبانيا، ولكنهم لم يكونوا هناك على ترابها، كما لم يمكن أن تقرأ كتبهم داخلها. كان ينقصهم الاتصال والالتحام المباشر بطبقات الشعب الإسبانى ، بلغته وتعبيراته. كانت مجازفة أن يفقدوا اتصالاتهم بالشعب والتخلى عن جذورهم[٣]. وكان هذا القلق الذى ساد حياتهم أن جعل الكثيرين منهم يعانون من مرارة المنفى والاغتراب.

المنفى والموت والاغتراب كانت سببا فى أن لزمت الصمت كثير من الأصوات . كان الفقدان المفاجىء والغامض لعديد من الكتاب سببا فى التراجع وعدم مواصلة الطريق وتفرق الطاقات الفكرية ، مما أدى إلى ضعف الإبداع الأدبى، وبصفة عامة تدهور النشاط الثقافى والفكرى داخل إسبانيا.

وننتقل الآن إلى الكتاب الذين عاشوا وظلوا فى إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية. كان بيو باروخا وآثورين من بين كتاب جيل ١٨٩٨ الذين عاشوا تلك الفترة على الرغم من

أنهما لم يكونا فى إسبانيا أثناء الحرب ذاتها. ومع ذلك استمرا فى الكتابة بعد الحرب وإن كانت مؤلفاتهما لم تصل إلى نفس مستوى إبداعاتهما الأولى. عاد خوسيه أورتيجا إى جاسيت إلى إسبانيا عام ١٩٤٥ بعد سنوات عدة فى المنفى وعاش حياته بعيدا دون أن يحظى برضا الدوائر الرسمية الحكومية. لقد توقفت مجلة «أوكسيدنتى» الأدبية من جراء الحرب ولم يسمح لها بمعاودة نشاطها حتى عام١٩٦٣، أى بعد ثمان سنوات من وفاة مؤسسها. ونفس الشىء كان مع مينينديث بيدال، الذى عاد إلى إسبانيا بعد الحرب حيث عانى من المعاملة السيئة والتجاهل بمختلف الطرق والوسائل على مدار سنوات عدة. كما عانى البعض من الأساليب الوضيعة التى كانت تدبرها الأجهزة الحكومية الرسمية لفترة من الوقت وكان من بينهم خوليان ماریاس وخابيير ثوبيرى ورفائيل لابيسا وداماسو ألونسو[٤].

ومع ذلك ، كان هناك مجموعة من الكتاب من ذوى الشهرة والتمييز السياسى، فضلا عن مجموعة أخرى من شباب المثقفين المنتمين لحزب الكتائب، التى كانت تسعى لخلق أدب جديد للإمبراطورية الإسبانية ، ومن بين أعضاء المجموعة الأولى كان أوخينيو دورس وكونتشا أسبينا ونيثيتسلاو فرنانديث فلوريث وخوسيه ماريا بيمان. وكان من بين الذين انفتحوا على حزب الكتائب بعد أن كانت ميولهم للفاشية ، نجد أوخينيو مونتيس وارنستو خيمينيث كابايیرو ورفائيل سانشيث ماثاس وبدرو مورلانى ميشلينا ولويس سانتا ماريا. وفى مجموعة الشباب برزت مجموعة أخرى تحمل اسم مجموعة «برغش» Burgos التى اجتمع أعضاؤها فى هذه المدينة خلال الحرب للعمل فى إدارة الصحافة والدعاية التى كان يشرف عليها ديونيسيو ريدريخو. وكان جونثالو تورينتى بايستير ينتمى إلى هذه المجموعة ، إلى جانب شخصيات بارزة أخرى من بينها بدرو لائين انترالجو ولويس روساليس ولويس فيليبى بيبانكو وليوبولدو بانيرو وانطونيو دى اوبريجون ولويس اسكوبار وخوان انطونيو دى ثونثونيجى واجناثيو اوجوستى وخوان رامون ماسوليفر وخوان كاباناس ومانويل كونتريراس وخوسيه بيرخيس وصامويل روس ورفائيل جارثيا سيرانو.

ولم يتمكن أعضاء مجموعة «برغش» من تحقيق هدفهم بتحويل الأدب الإسبانى إلى ما يسمى بالأدب الجديد للإمبراطورية. كانت الإمبراطورية حلما قديما قام على الماضى العظيم لإسبانيا وتعبيرا عن حالة عدم الرضا عن حاضرها . وكانت الرؤية الإمبراطورية وأدبها تحت إشراف وتوجيه شعارات الفاشية الإيطالية.

وكانت الظاهرة الثقافية ذات الطابع «الإمبراطورى» متمثلة فى مجلة «خيراركيا » التى كانت بمثابة المجلة السوداء لحزب الكتائب ، حيث صدرت أعدادها الأربعة فى بامبلونا خلال سنوات الحرب (٥). ومن بعض خصائص وصفات هذه المجلة : البلاغة اللغوية الطنانة فى المقدمة والعناية بالطباعة واختيار الألفاظ بعناية واستخدام الأساليب الفنية القديمة كتكرار استخدام حروف العطف وتقديم وتأخير الكلام وبناء الجملة بالضمائر المتصلة والاستخدام الشائع للأساليب الاستنتاجية ، فضلا عن الإشارة باستمرار إلى اللحظات العظيمة فى تاريخ إسبانيا واستخدام اللغة الحماسية مثل: الانتفاضة العسكرية كانت حرب الجهاد ، ووضع الشعار: لله وقيصر على صدر كل عدد من المجلة، وأن الانتصار العسكرى أصبح واقعا ونهاية لحلم الإمبراطورية . وعلى الرغم من اللغة الحماسية والبلاغة الدعائية التى استمرت لفترة طويلة وخاصة على صدر المكاتبات والقوانين والأحكام الرسمية، إلا أن هذا الأدب «الإمبراطورى» لم يتقدم ولم يزدهر ، بل ظل فى نفس دائرة الظل مثله مثل حلم الإمبراطورية العظمى.

وبدأت حالة الإحباط تتسرب إلى العديد من أعضاء مجموعة «برغش» الذين كانوا قد ساعدوا على إقامة النظام الجديد عندما تأكد لهم عدم استعداد الجنرال فرانكو للبدء فى البرنامج الاجتماعى والاقتصادى لحزب الكتائب، ورفضه لكل رأى أو اتجاه يمكن أن يعارض وجهة نظره، وإصراره على الإبقاء على الفوارق الشديدة بين المنتصرين والمهزومين وعدم قبوله أى محاولة للانشقاق أو الخروج عن طاعته . وعلى الرغم من أن حزب الكتائب الذى أصبح يحمل فيما بعد اسم حزب الحركة كان هو الجهاز السياسى الرسمى للنظام، إلا أنه سرعان ما أصبح فى قبضة الجنرال فرانثيسكو فرانكو الذى رفض أن يكون توجيه هذا الجهاز والنظام معا عن طريق تعدد الأيديولوجيات. وأمام هذا الموقف بدأت الكتابات الأولية للمفكرين والمنتمين لحزب الكتائب تفقد حماسها وإن كانت قد حافظت على ولائها وطاعتها للنظام لفترة طويلة .

وكانت الشخصية البارزة والمتحركة فى هذا الموقف الجديد هو ديونيسيو ريدريخو ، الذى كان قد وصل إلى مناصب هامة داخل حزب الكتائب وعمل مديرا قوميا للصحافة والدعاية، حيث رفض فى عام ١٩٤٢ أن يتولى أى منصب رسمى يخالف فيه ضميره وذلك احتجاجا على أساليب التعسف والقسر ضد المبادىء المثالية والقيم الأخلاقية التى كان يحارب من

أجلها من خلال الحزب. وبدأ نشاطه السياسى يتطور ويتجه نحو الليبرالية إلى أن أصبح «شخصا غير مرغوب فيه» لدى الدوائر الرسمية ، وقد استمر على موقفه الناقد للنظام حتى وافته المنية فى عام ١٩٧٥ . وكان ريدريخو يحظى باحترام وتقدير رفاقه وإن كانوا فيما بعد بدأوا فى الابتعاد عن الحياة العامة دون أن يشاركوا فى مواقف الاحتجاج حتى بدايات الخمسينات . وقد كتب ريكاردو جويون يقول «ليس من الغريب أن تكون هناك موجة من التعب والاشمئزاز والملل تجاه السياسة وكل من هو سياسى تصيب أفضل العناصر وتجعلهم يركنون إلى حالة التردد والشك، أنهم هؤلاء الأشخاص الذين انصرفوا بعد أن تلقوا درسا قاسيا لاينسى »[٦].

وكانت حالة العزلة التى عاشها المثقفون والمفكرون الإسبان تتسم بالقسوة التى استمرت طوال فترة الرقابة التى فرضت القيود على كل ما كان يمكن للشعب والكتاب قراءته وكتابته. لم تكن تسمح الرقابة بالنشر فى إسبانيا أو دخولها كتب تعالج موقف وموضوع إسبانيا أو تعالج الحرب الأهلية إلا إذا كانت تمجد وتعظم النظام الحاكم المنتصر. وهذا يعنى أن الجانب الأكبر من هذا الأدب الغزير الإنتاج المتولد عن الحرب الإسبانية لم يكن فى متناول الذين كانوا بالداخل ، وحتى وقت قريب لم تكن معروفة - فى إسبانيا - المؤلفات المتعلقة بالحرب أو بغيرها من الموضوعات التى تناولها بابلو نيرودا وثيسار باييخو وأندريه مالرو وارنست هيمنجواى وأرشيبالد ماكليتش ولانجستون هاج وجورج أورويل وجان بول سارتر وجورج برنانوس وغيرهم كثيرون [٧]. كما كان محظورا أيضا قراءة مؤلفات الكتاب من أصحاب الاتجاه الشيوعى أو الذين يستهدفون قلب النظام، ولم يقتصر ذلك على الكتاب والمفكرين السوفييت وحسب وإنما على أولئك الذين اضطلعوا بمواقف مناهضة للفاشية فى الحرب العالمية الثانية.

وشاركت السلطات والهيئات الدينية المتمثلة فى الكنيسة بنشاط فعال فى استمرار وتحكم الرقابة، إذ لم يكن من المسموح دخول أى كتاب من قائمة الكتب المحظورة من جانب الكنيسة الكاثوليكية، أو تلك الكتب التى كانت تعرض وجهات نظر لاتتفق والعقيدة الكاثوليكية، أو تلك الكتب التى يمكن اعتبارها كتبا لا أخلاقية أو مهينة. وتحت هذا الإجراء وغيره من القرارات العديدة كان يتم تصنيف جزء كبير من مؤلفات القرن العشرين مثلها مثل مؤلفات العصور الوسطى التى عانت من سلطة الكنيسة . لقد واجهت مؤلفات متعددة وأساسية فى

الفكر الإنسانى تدخل الرقابة وخضع لها مؤلفوها مثل بوكاشيو وجوته وكانت وستندال الذين لم ينجوا من براثنها [٨].

وكانت معاناة الكتاب الذين تكونت مواهبهم فى إسبانيا خلال سنوات ما بعد الحرب، الذين كانوا فى مرحلة الشباب آنذاك ، من جراء التعسف الرقابى أن حرموا من التعرف على التيارات النقدية والأدبية الأوربية والأمريكية. وربما كانت شهادة جونثالو تورينتى بايستير حول العقد الأول لفترة ما بعد الحرب خير شاهد على ذلك ، يقول : «كانت سنوات الفقر الثقافى للكتاب . الحرب من جانب والرقابة من جانب آخر ، كانتا تتحكمان فى امكانية القراءة عند المواطنين الإسبان . كان كل شىء محظورا، وعندما كان يراد ذكر أونامونو كان عليك أن تتخفى فى ردائك ... أن السنوات التى عشتها فى تلك الفترة بمدينتى، من خريف اثنين وأربعين حتى الثانى من يناير من عام سبعة وأربعين، اتذكرها بامتعاض شديد. لقد كنت أعرف، وكنا جميعًا نعرف، أنه أثناء الحرب وبعدها كانت قد حدثت وكانت تحدث أشياء فى عالم الفن والفكر، ولكن كان محظورا علينا- كما لو كان عقابًا على خطيئة ارتكبناها- أن نتوق إلى جنة الثبات خاصة مع دون مارثيلينو (مينيديث بلايو)، وباليس وبيريدا لكونهم النموذج والمثال. كانت إجراءات الحظر تتكاثر وكانت سنوات البطولة للتهريب الفكرى عندما يمر كتاب عبر الحدود لسارتر ربما يكلف ذلك المهرب الثمن غاليا [٩].

وعن هذا الموقف، يحدثنا من المنفى سيجوندو سيرانو بونثيلا:

«كم هو ثقيل على هؤلاء الروائيين الشبان هذا السيل الروائى المعاصر، الإيطاليون، الفرنسيون ، الإنجليز، الأمريكيون وبينهم بعض الكتاب الأمريكيون اللاتينيون ! كم هو صغير وهزيل أفقهم الحالى، الذى تشكل بفتات باروخا الرحالة وجالدوس الروائى وأونا مونو المحتضر، آمين على هذه الفرضية التقليدية منذ ثربانتيس وحتى الآن» [١٠].

وعلاوة على هذه الإجراءات التى ذكرناها ، فإن الحكومة كانت لديها السلطة بفرض قيود وعقوبات اقتصادية على دور النشر. وكان لهذا التهديد آثاره بقيام نوع من «الرقابة الخاصة» فى داخل دور النشر ذاتها والقضاء على أية رغبة لديها فى فتح آفاق جديدة. «لقد فرض النظام الجديد... على دور النشر أن تتقدم للهيئات المعنية بمشروعاتها فى مجال النشر عن كل سنة مالية. وكان لهذا الإجراء القسرى الملزم أن حدث داخل دور النشر تمييز بين المؤلفين ومؤلفاتهم كان له تأثيره فى كمية الأوراق التى كانت تخصص لكل طبعة» [١١].

وكان لضيق ذات اليد وندرة حصة الورق المخصصة، لم تجرؤ دور النشر على التعاقد والمجازفة بنشر أعمال أدبية تحظرها سلطات الرقابة من خلال أجهزتها السرية وأساليبها الملتوية ومزاج رجال الرقابة المتقلب ، فقد تم سحب مؤلفات لأعضاء حزب الكتائب المعروفين من المكتبات ، والتى كانت مؤيدة للنظام ، فضلا عن أعمال أدبية أخرى نشرتها دار النشر الوطنية ودعمتها الحكومة . ومثال صارخ لهذا السلوك المتقلب ما حدث بشأن كتاب «سلاح المشاة المخلص» لعضو حزب الكتائب رفائيل جارثيا سيرانو، وهو رواية تمجد القيم لدى الجنود الوطنيين – لقد نشرت دار النشر الوطنية الكتاب عام ١٩٤٣ وفى ذات العام حصلت الرواية على جائزة «خوسيه أنطونيوبريمو دى ريفيرا» (قبل وبعد العهد الفرنكوى، الجائزة القومية للآداب (والتى تمنحها وزارة التربية والتعليم الوطنية) . وفى يناير من عام ١٩٤٤ تم سحب الرواية من التداول بمرسوم رسمى وكان السبب الظاهرى لهذا المرسوم أن أسقف طليطلة أصدر أمراً أدان فيه الرواية بأنها رواية فظة شائنة معيبة وضارة للشباب . وقد نشر جارثيا سيرانو فى مجلة الرسالة الأدبية رفضا لروايته معربا عن امتثاله وطاعته للقرار الأعلى (١٢). وهذا الرأى الأخير يكشف لنا عن أثر القمع والقسر، ليس فقط فى النشاط الأدبى وفى دور النشر وإنما أيضا فى روح الكتاب وربما فى إبداعاتهم التالية(١٣).

ونفس الشىء حدث مع رواية «خابيير مارينيو» ، الرواية الأولى لجونثالو تورينتى بايستير التى نشرتها أيضا دار النشر الوطنية عام ١٩٤٣ وتم سحبها من الأسواق والمكتبات بعد ذلك بقليل . وكان تورينتى بايستير قد عرض المخطوط على الرقيب الذى أمر بإجراء بعض التعديلات الجوهرية فى الرواية قبل نشرها ومن بينها اضافة العنوان الجانبى «قصة ارتداد» . ولم تمكث الرواية فى الأسواق أكثر من ثلاثة أسابيع فى المكتبات وصدر القرار من الرقابة بسحبها.

وحول كيفية عمل الرقابة كتب ديونيسيو ريدرويخو يقول : «لقد شغلت طوال سنوات ثلاث المنصب الذى كانت تتبعه إدارات الرقابة على الكتب والسينما والمسرح . ولكننى لم أتمكن بنفسى من أن أرضيها أو أوجهها . كانت هناك هيئة عليا، ربما كانت سرية وكان أغلب أعضاؤها من رجال الكنيسة الذين كانوا يسنون القواعد والقوانين وكانوا يعدون قوائم المنع والحظر. كانت قرارات غير قابلة للاستئناف»(١٤).

وكان من بين رجال الثقافة والفكر الذين كانوا يعملون فى هيئة الرقابة أنطونيو طوبار

وليوبولدو بانيرو ولويس فيليبي بيبانكو وكاميلو خوسيه ثيلا- هذا الأخير الحاصل على جائزة نوبل في الآداب عن عام ١٩٨٩- وبعد ذلك بدأت تقل مشاركة كل واحد منهم في هذه المهمة التي كانت قد أوكلت إليهم، حيث ظهر دور الكنيسة ودور الأشخاص الذين كانوا يرددون شعارات بعيدة عن العمل الثقافي والفكري وإن كنا نرى أنه من الصعوبة تقييم مسئولية كل عضو من أعضاء هذه الهيئة لندرة الوثائق الموجودة والمتعلقة بتلك الفترة أو محاولة اعادة دراسة نظريات التقييم التي كانت سببا في إصدار قراراتهم بهذا الخصوص . ومع ذلك فإنه من الممكن التأكيد على أن تأثير الرقابة كان واضحا وملموسا في الإنتاج الأدبي في إسبانيا خلال عهد فرانكو، ويمكن أن تصدر الوثائق المؤكدة بالأعمال الأدبية التي صدر قرار بحظرها أو بشطبها ، والأعمال التي نشرت والتي سحبت ، كما يمكن التحقق من الكثير عن طريق الأعضاء الذين شاركوا في هذه العملية الرقابية . أما ما لايمكن تحديده ، وإن كان يحتاج لوقفة تأمل ، ما فقده الأدب في إسبانيا من جراء هذه العملية الوقائية التي استخدمتها أجهزة الرقابة، وكم من الكتاب أصيبوا بالإحباط وفقدان الأمل، وكم من الأعمال الأدبية ظلت حبيسة كتابها دون نشر وكم من الأشياء لم تذكر ولم تقرأ وأنه كان من الممكن أن تولد مبادرات وحركات فكرية وثقافية.

وكان لهذه العمليات «الوقائية» أن استشرت في جميع أجهزة وقطاعات الفكر والثقافة والتربية بطول البلاد وعرضها. كانت وزارة التربية الوطنية والمجلس الأعلى للأبحاث العلمية بمثابة العميلين الرئيسيين لهذه العملية. لقد تم تنفيذ عملية ما يسمى «بالتطهير» التي كانت نتائجها حظر الدرجات العلمية الجامعية وبالمعاهد العليا عن الأشخاص الذين لايلقون هوى مع النظام. وعلى الرغم من الإبقاء على نظام المسابقات العلمية أمام الراغبين في الوصول إلى الأستاذية إلا أنه كان عليهم أن يقدموا شهادة انضمام إلى حزب الحركة [١٥]. كما تم «تطهير» المواد الدراسية والنصوص، حيث كانت تتم هذه العملية في بداية كل سنة دراسية بصفة دورية، وكانت الجريدة الرسمية للدولة تنشر قائمة بكتب النصوص التي وافقت عليها وزارة التربية والعلوم، وكان الهدف من ذلك هو ضمان النقاء الأيديولوجي للشباب الإسباني.

وننتقل الآن إلى مرحلة أخرى لنرى فيها ما كان يمكن قراءته في إسبانيا في فترة ما بعد الحرب الأهلية. لنقول أن المناخ العام لم يكن مناسبا ومؤهلا للاطلاع ، نظرا للحالة الاقتصادية المتأزمة التي كانت تعوق حركة النشر وشراء الكتب. وكان جانب كبير من الكتب المنشورة في

إسبانيا عقب الحرب مباشرة يدور حولها بالثناء على المنتصرين وتوجيه اللوم والسباب ضد المهزومين. وكانت تتداول الكتب التى يمكن أن نطلق عليها كتب المناسبات: تلك الكتب الروائية التى كانت تنتقد بشدة الجمهوريات الهمجية ومذكرات الجمهوريين. وكان من بين هذه الروايات رواية الأديب ويثنسلاو فرنانديث فلوريث بعنوان «جزيرة فى البحر الأحمر» Una isla en el mar rojo التى كان لها بعض البريق الأدبى وبعض الروايات القصيرة التى كتبتها كرنتشا اسبينا ، منها «مؤخرة الجيش» Retaguardia و«العبودية والحرية» Esclavitud y libertad ومن بين الروايات التى استوحت أحداثها من الحرب الأهلية نذكر روايات «سلاح المشـــاة الأمين» La fiel infantería و«مدريد من البلاط الملكى إلى البوليس السرى» Madrid de corte a checa لأجوستين دى فوكسا ، ورواية «الكوبرى» El Puente لخوسيه خيمينيث أرناو و«جسد على الأرض» لريكاردو فرنانديث دى لاريجيرا و«تم احتلال الكيلو متر ٦» لشيشيليو بينتيث دى كاسترو. وكانت رواية اريتش ماريا روماركى بعنوان «لاجديد على الجبهة» Sin novedad en el frente بمثابة رواية الرد الإسبانى على حالة التشاؤم والإحباط التى سادت البلاد[١٦].

وعن الروايات التى لاقت ذيوعا وانتشارا فى إسبانيا عن فترة الحرب الأهلية، نذكر روايات خوسيه ماريا خيرونيللا ، حيث صدرت له أربع روايات لاقت إقبالا واسعا وهى «أشجار السرو تؤمن بالله» (١٩٥٣) Los cipreses creen en Dios و«مليون من الموتى» (١٩٦١) Un millón de muertos و «انفجر السلام» (١٩٦٦) Ha estallado la Paz، ثم رواية «محكوم عليهم بالحياة» (١٩٧٢) Condenados a vivir. وفى هذه الروايات حاول خيرونيللا أن يحتوى كل الجذور والمواقف والأسباب والآثار التى خلفتها الحرب الأهلية عبر تاريخ إسبانيا وتقلب أحوالها وأحوال شخصياتها . وتتضمن الروايات الأربع العديد من الأخبار التاريخية وتحاول الإسهاب فى عرض بعض الخيوط التى من خلالها يتم إعادة بناء الحياة الإسبانية خلال سنوات الحرب وما بعدها. ويتضح ميل وتأييد الكاتب للحزب القومى وإن كان يحاول أن يكون على الحياد ، على الرغم من أن بعضا من هذه الروايات كانت تقدم بعض الشخصيات الجمهورية بملامح وسمات إيجابية ، إلا أنها فى ذات الوقت كانت تمثل انفتاحا تجاه قضية الانغلاق الأيديولوجى لعقد الأربعينيات[١٧].

لقد كانت الحرب الأهلية ونتائجها لعديد من الإسبان واقعا مأساويا ومباشرا جعلهم فى

حاجة ماسة للروايات الخيالية . ويمكن تفسير ذلك بالإقبال الشعبى الذى لقيته ترجمات السير الذاتية فى إسبانيا عن شخصيات العصور الماضية ، فضلا عن الروايات التى كانت تدور أحداثها فى أماكن بعيدة معقدة التراكيب والخيوط، أو تلك الروايات الإبداعية التى أطلق عليها «روايات القلب» ومطالعات الخروج من الواقع والتى كانت سماتها الأدبية متفاوتة . ومن بين المؤلفين الذين نالوا شهرة شعبية نذكر بيرل س. بوك ، دافن دى موريه، لاجوس زيلاهى، سيسيل روبرت ، موريس بارينج ، روساموند ليهمان، سومرست موم، أندريه موروا ، ستيفان زويج ، اميل لودويج ، جاكوب واسرمان وفيكى بوم. ولقد لاقت أعمالهم نجاحا كبيرا لدرجة أن الكاتب الإسبانى انخيل ماريا باسكوال اقترح فى عام ١٩٤٦، باسلوب ساخر، فكرة إنشاء هيئة للكتاب فى إسبانيا ، فى ذلك الوقت، يرأسها أندريه موروا ويكون نائب الرئيس لاجوس زيلاهى وسكرتارية سومرست مو م وأن يكون جاكوب واسرمان أمينا للصندوق وذلك لأن هؤلاء الأعضاء هم الذين كانوا يحصلون على مكاسب اقتصادية عالية من جراء بيع كتبهم فى إسبانيا[١٨].

وهناك سمة أخرى لفترة ما بعد الحرب الأهلية لحركة الإبداع الأدبى تمثلت فى جانبين هامين، أحدهما اصدار المجلات الأدبية وثانيهما الجوائز الأدبية، إذ صدرت مجلة «الاسكوريال» فى نوفمبر من عام ١٩٤٠ من هيئة منبثقة عن «مجموعة برغش» أشرف عليها ريدرويخو لائين انترالجو [١٩]. وكان فريق التحرير والعمل فى مجلة «الاسكوريال» هو نفسه الذى عمل فى مجلة «لاخيرا ركيا » (لائين ، ريدرويخو، طوبار ، روساليس ، جارثيا بلديكاساس ، تورينتى بايستير ، باسكوال ، ماريتشالار). ولكن على الرغم من الحفاظ على النزعة الدينية والقومية للثقافة ، إلا أن نبرة المجلة بدأت فى التحول والتطور تدريجيًا . ويقول بدرولائين انترالجو« لقد أثبتت مجلة الاسكوريال بالفعل والقول إرادتنا بأن نضع النقاط فوق الحروف ونلمس الوتر الحساس عندما أدركنا ما هى قيمة إسبانيا ورغبتنا الحقيقية فى التوسع والانتشار وإن كان ذلك ممكنا بأن نقتحم عالم المنفى الذى هو مجال تعاوننا »[٢٠].

ومن المؤكد أن مجلة الاسكوريال قد أفسحت المجال أمام بعض الكتاب الذين كانوا قد أبعدوا ظلما عن مساهماتهم الأدبية بسبب تلك الموجة المتسلطة لمؤيدى جبهة الانتصار. كما أفسحت الطريق أمام بعض الذين أصبحوا فيما بعد من الشخصيات الأدبية البارزة. ومن بين الفريق الأول نجد خابيير ثوبيرى ورامون مينيديث بيدال وداماسو ألونسو واميليو جارثيا

جوميث وجريجوريو مارنيون وخوليان ماریاس وانریکی لافوينتی فیراری. أما فريق الشباب والذين لم تكن شهرتهم قد بلغت مداها نجد بلاس دی أوتيرو، خيراردو دييجو، اوخينيو دی نورا، خوليو كاروباروخا، اميليو أوروثكو، كارلوس بوسونيو ولويس دييث دل كورال. وتناولت المجلة الأخبار الأولى التى تعلقت بالاتجاهات التى كانت تنتهجها الإبداعات الأدبية خارج إسبانيا ، كما قامت بنشر ترجمات الشعراء ورواد المقال الأوربيين، وبدأت بعرض مناقشات لنظريات برجسون وماكس شيلر وهارتمان. كما تضمنت المجلة مساهمات فكرية حول موضوعات فلسفية لكل من هايدجر وكاسيرير وأ. ريتشارد وكارل بوهلر. وإلى جانب هذه المقالات «الانفتاحية» بدأت المجلة بنشر المقالات ذات الموضوعات التاريخية، والتى كانت تدور جميعها حول الإمبراطورية الإسبانية والتى كانت فى ذات الوقت بمثابة مراجعة التاريخ السياسى والتأمل فيه[٢١].

وكان لايجابيات مجلة «الاسكوريال» باعتبارها مجلة فكرية ثقافية جادة أن برز دورها فى مناخ يسوده التسامح والوفاق فى إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية. ولقد أشار خوليان ماریاس إلى المبادرات التى قامت بها مجلة «الاسكوريال» بأنها تمثل دورا تقدميا فى الحياة الثقافية الإسبانية [٢٢]. وكان من بين المجلات التى ساهمت فى قضية التطبيع مجلة «إنسولا» التى بدأ صدورها فى عام ١٩٤٩، و«ايندیثی» (١٩٤٩) وفى برشلونة مجلة «الثييربو» (١٩٥٠) ومجلة «ربيستا» (١٩٥٢) .

وحتى لانطيل فى عرض سلسلة من هذه المجلات الثقافية والأدبية، سنحاول التركيز على تلك المجلات المتعلقة بالأدب بشكل خاص، والتى ظهرت فى حقبة الأربعينيات، أو تلك المجلات التى كان قد بدأ صدورها أثناء الحرب استمرت لفترة بعدها[٢٣] ومن بين هذه المجلات الأخيرة نذكر المجلة الشهرية «فيرتيثى» (التى صدر منها ٨١ عددا من أبريل ١٩٣٧ حتى عام ١٩٤٦) والتى كانت تشرف عليها اللجنة القومية للصحافة والدعاية. وقد شارك فى هذه المجلة كتاب «مجموعة برغش» وعدد من المفكرين بحزب الكتائب منهم ارنستو خيمينيث كابابيرو، أجوستين دى فوكسا، فيكتور دى لاسيرنا ، أوخينيو مونتيس ، وألبارو كونكييرو. كانت بدايات مجلة «فيرتيثى» أن قدمت تحقيقات حول الحرب والقوى الفاشية الصديقة، ثم حادت عن هذا الاتجاه لتعالج موضوعات تتعلق بماضى إسبانيا القريب والذى أسماه خوسيه كارلوس ماينير «تعالج المجلة فى صفحات رثاء جميلة الواقع فى ميونيخ وبولندا وستالينجراد، ذلك الواقع البعيد تماما عن حالة الحنين للماضى الإسبانى القريب» [٢٤]. وفى

نوفمبر من عام ١٩٧٨ بدأت مجلة «فيرتيشى» فى إصدار ملحق بعنوان «رواية فيرتيشى » حيث نشرت قصصا قصيرة لألبارو كونكيرو ، خوان انطونيو دى ثونثونيجى، اميليو كاريرى وجونثالو تورينتى باييستير وغيرهم كثيرين .

وفى عام ١٩٣٧ ظهرت مجلة «ديستينو» فى برشلونة بمبادرة من اجناثيو أوجوستى وخوان رامون ماسوليفر. وكانت بدايات هذه المجلة أنها ذات اتجاه مؤيد لحزب الكتائب، «إلا أنها سرعان ما بدأت تأخذ الخط الليبرالى والمعتدل لقطالونيا»[٢٥]. وبعد عدة سنوات قطعت المجلة صلتها بحزب الكتائب لتصدر بصفة مستقلة.

كما صدرت مجلات أدبية أخرى فى حقبة الأربعينات تحت إشراف خوان أباريثيو الذى خلف ديونيسيو ريدرويخو كمدير قومى للصحافة والدعاية فى عام ١٩٤١، من بينها مجلة «الاسبانيول» (العصر الأول من خريف ١٩٤٢ حتى ربيع ١٩٤٧) ومجلة «فانتاسيا» (مارس ١٩٤٥- يناير ١٩٤٦) . وقد اعتبرت مجلة «الإسبانيول» «مجلة شعبية ذات نزعة تأثيرية حيث كانت تصف نفسها بأنها «مجلة أسبوعية تختص بالسياسة والروح». والمجلة كانت موالية للنظام السياسى وفى ذات الوقت كانت تقوم برصد وتسجيل التحقيقات والمقابلات حول الموضوعات الأدبية وخاصة تلك الموضوعات التى تثير الجدل. كما كانت تقوم بنشر الروايات المسلسلة من بينها «جناح الراحة» للكاتب كاميلو خوسيه ثيلا. وكانت المجلة تهدف إلى جذب الشباب ، وتشجيع الكتاب الشبان حيث كان من محرريها انخيل ماريا باسكوال ولويس بونثى دى ليون وميجيل بيالونجا.

واقتصر دور مجلة «الرسالة الأدبية» و«فانتاسيا » على مجال الأدب، حيث كانت الأولى تقوم بمعالجة الموضوعات الخفيفة والمثيرة للجدل والنقاش ، فضلا عن عرض مختصر للكتب وأخبار عن الأدب والفن والموسيقى، كما كانت تقدم تقارير عن النشاط الثقافى فى المحافظات وتجرى التحقيقات الأدبية وتعرض المقالات الجادة. أما الثانية فكانت «المجلة الأسبوعية التى تعنى بالإبداع الأدبى» حيث أطلقت العنان للإبداع والتخيل لدى الكتاب الإسبان. ولم يطل عهد هذه المجلة وإن كان يشارك فى تحريرها نخبة من الكتاب البارزين مثل خوان رامون خيمينيث وأثورين وليوبولدو بانيرو وخوسيه ماريا بيمان وارنستو خيمينيث كابابيرو.

ويصف خوان أباريثيو هذه المهمة:

«فى عام ١٩٤٤ كان المناخ العام فى إسبانيا مهيئا ومناسبا لتوحد شعرائها وروائييها وكتاب مسرحها الذين وجدوا فى مجلة الرسالة الأدبية وفانتاسيا

الدعاية لعملهم والقاعدة الصلبة لهم.. وفى مجلة الإسبانيول انخرط الإسبان تحت لواء إسبانيا الموحدة لفرانكو، وفى مجلة الرسالة الأدبية كسرنا حاجز المجادلات الأدبية المدريدية وفتح نوافذ الهواء لنسمع القيل والقال ومحاولة القضاء على التفاخر بالدرجات الوظيفية وجذب الحياة الأدبية الإقليمية لنقيضها بعاصمة الدولة. وفى مجلة فانتاسيا كان من الممكن التعبير الحر إلى أقصى درجاته فى خيال الإسبانى حيث كان يصدر كل أسبوع كتاب شعر ورواية ومسرحية وسيناريو سينمائى ودسته من الأقاصيص بثلاث بيزيتات فقط لكل المجموعة . كانت محاولة مجلة لافانتاسيا هى تحويل المناخ الروحى والانسجام النفسى إلى الإطار الاقتصادى داخل المؤسسة الوطنية للصناعة»[٢٦].

ومن الاستشهاد السابق نلاحظ استخدام بعض الألفاظ والمصطلحات الجديدة فى القاموس السياسى الإسبانى مثل «توحد» و«إسبانيا الموحدة» التى تطلق على المفكرين وأفراد الشعب، أما «التعبير الحر» فكان يختص بالخيال البعيد عن الواقع الملموس آنذاك.

وهذه العبارات التى طرحها خوان أباريثيو تمثل رؤية مختلفة عن رؤية المجموعة التى كان يترأسها ديونيسيو ريدريخو ولاثين انترالجو. ولم يكن موقف أباريثيو توحدا مع النظام وإنما كان موقفه الذى عكسته مجلاته حاسما وقاطعا كما جاء فى الفقرة السابقة.

وهناك مجلة أخرى كانت موالية للنظام هى مجلة «أربور» التى أنشئت فى عام ١٩٤٣ بمبادرة من رفائيل كالبوسيرير ورايموندو بانيسكر ورامون روكير، واعتبارا من عام ١٩٤٥ كانت بمثابة الناطق الرسمى بلسان المجلس الأعلى للأبحاث العلمية. وفى هذه المجلة بدأ المفكرون الجدد للنظام فى نشر مؤلفاتهم ومن بينهم جونثالو فرنانديث دى لامورا ومانويل كالبوا ايرناندو ورفائيل كالبوسيرير وبيثينتى ماريرو. وقد دارت مجادلات حامية فى عام ١٩٤٩ بسبب كتاب لاثين انترالجو «إسبانيا كمشكلة» España como Problema ، والذى رد عليه بعد عدة شهور كالبورسيرير بكتابه «إسبانيا بدون مشكلة» España sin problema وننتقل إلى جانب آخر حرك النشاط الأدبى فى إسبانيا يتمثل فى إنشاء عدة جوائز أدبية ، من أبرزها «جائزة نادال» التى بدأت فى عام ١٩٤٤ (وتم منحها لأول مرة فى يناير ١٩٤٥) [٢٧]. وإذا راجعنا قائمة أسماء الفائزين بجائزة نادال فى حقبة الأربعينات الذين يعترف بهم اليوم كقمم أدبية دائمة فى الرواية الإسبانية ، على الرغم من أن بعضهم تجاوز

الحدود القومية: كارمن لافوريت، خوسيه ماريا خيرونيللا ، ميجيل دى ليبيس ، سباستيان خوان أربو، اجناثيو أو جوستى ، إلينا كيروجا . وكما سبق أن أشرنا، ففى تلك الفترة كان تأثير الرواية الأوربية فى إسبانيا محدودا، وبالتالى لم تشتهر هذه الروايات الإسبانية بالتجديد فى الأسلوب أو باستخدام التقنيات الحديثة، وإنما تركزت تلك الروايات على معالجة الفضائل التقليدية والوصف وتصوير الشخصيات.

ومن بين الجوائز الأدبية الأخرى التى حركت الإبداع الروائى للشبان كانت تلك الجوائز التى أشرفت عليها دار نشر «خانيس» والمخصصة أساسا للكتاب المبتدئين: «الجائزة الدولية للرواية» الأولى (١٩٤٧-١٩٥١) و«الشباب الأدبى» (التى بدأت فى عام ١٩٥٢) .

كما أعلن عن جائزة «ميجيل دى ثربانتيس» التى تعتبر الجائزة القومية للرواية التى تمنحها الدولة. وقد تأسست هذه الجائزة فى عام ١٩٤٩ ولتكون الجائزة القومية للأدب («فرانثيسكو فرانكو» أو «خوسيه أنطونيو بريمو دى ريبيرا») لمختلف الأجناس الأدبية المتعددة. ثم أعلن عن جائزة «فاسترنات» التى يمنحها أعضاء مجمع اللغة لمختلف الأجناس الأدبية (كانت تمنح للرواية كل خمس سنوات) ، وعن جائزة «أدونيس» (التى بدأت فى منحها دار نشر أدونيس فى عام ١٩٤٣) لم تكن هناك جوائز أخرى للرواية فى حقبة الأربعينات.

وفى الخمسينات ظهرت سلسلة من الجوائز الأدبية منها «بلانيتا» و«جائزة النقد» و«بيبليوتيكا بريبى» و«دون كيخوتى» و«مؤسسة مارش» و«فيمينا» و«مينورقه» وغيرها . وكان لهذه الجوائز الأدبية الفضل فى التعريف بالأعمال الأدبية القيمة وبإبداعات الكتاب باعتبارها أعمالا ذات جدارة تستدعى التنافس والموضوعية بين هيئات التحكيم . واليوم فإن الجوائز الأدبية يمكن حصرها وأن دلالاتها الأدبية تتجاوز الاعتبارات المالية والدعائية فى تجارة بيع الكتب .

ومن الكتب الروائية التى كان لها صدى فى عالم الأدب الإسبانى، رواية «العدم» Nada (١٩٤٥) للروائية كارمن لافوريت و«عائلة باسكوال دوارتى»(١٩٤٢) La familia de Pascual Duarte للروائى كاميلو خوسيه ثيلا . وكان لنشر هاتين الروايتين والنجاح الذى حققتاه بين الأوساط النقدية والإقبال الجماهيرى (على الرغم من وجود بعض المصادمات والخلافات مع سلطات الكنيسة) أن فتح المجال أمام ظهور الرواية النفسية التى كان هدفها سبر أغوار النفس البشرية وظهور موجة العنف فى الرواية من خلال منظور الواقعية الجافة

والتى سميت بواقعية «التهويل» وكان شبح الحرب الأهلية مثلا فى كلتا الروايتين عن طريق التذكر وتداعى الأفكار ومن خلال شخصيات الرواية بأن يشار إلى أحداث تلك الحرب بأسلوب غير مباشر يعتمد على الرمز. وأخذت الروايات التى صدرت بعد ذلك بنفس الطريقة تلجأ إلى التلميح لا التصريح عند الحديث عن الحرب الأهلية، وقد اتبع جونثالو تورينتى بايستير هذا الأسلوب كما سنرى فى هذه الدراسة.

وكانت روايتا «العدم» و«عائلة باسكوال دوراتى» بمثابة مدرسة الإبداع الفنى لكل من كارمن لافوريت وكاميلو خوسيه ثيلا ، إلى جانب بعض الروائيين الذين سبق أن أشرنا إليهم وغيرهم من الأجيال الجديدة التى تواصل العطاء الإسبانى للرواية انطلاقا من منظور الواقعية والبحث عن أساليب فنية جديدة فى السرد والحوار. وكما أشرنا فى بداية هذا الفصل فإن الرواية فى شبه الجزيرة الايبيرية كانت متأخرة عن رواية المنفى وعن الرواية فى أمريكا اللاتينية ، إلا أنه فى السنوات الأخيرة بدأت تقل المسافة بعد انفتاح إسبانيا على التيارات الأدبية العالمية من الشرق والغرب.

ع شغف جونثالو تورينتى بايستير بالقراءة وولعه بالمسرح والسينما وتكثيف فكره بالاستفادة من المحاضرات الدراسية والمناقشات الأدبية دون الاهتمام بالحصول على الدرجات العلمية. وكان لاهتمامه بسلسلة محاضرات «خوسيه أورتيجا إى جاسيت» حول ماهية الميتافيزيقا، التى قدمها فى جامعة مدريد عام ١٩٣٠ سببا فى اعترافه بتأثير أفكار اورتيجا إى جاسيت فى إبداعاته الأدبية والنقدية [٢٨]. وفى السطور القليلة الباقية بهذا الفصل نشير إلى بعض اللمحات فى حياته ذات العلاقة المباشرة بالحركة الأدبية فى إسبانيا. أمضى جونثالو تورينتى بايستير فى بلنسية أربعة شهور خلال عام ١٩٣٢ تركت فى ذاته انطباعا عن حوض المتوسط وعالمه :

> «لقد وصلت درجة عشقه ، وما زلت أعشقه حتى الآن. إننى أعتبر هذا العالم جزءا منى، جزءا من مجادلاتى مع نفسى .. جزءا من تناقضى.. إننى منذ ذلك الحين إنسان يتوزع بين وطنين وحضارتين، دماء الجد من الأم تسرى فى داخلى وتطالبنى بالوضوح والنظام والدقة، وعندما أميل إليها أغوص فى دماء جدتى من جديد، فى الظلام وفى الفوضى وفى وضع عدم الاعتدال . إذا خرج شىء جيد من قلمى، فإنه نتاج هذا النزاع»[٢٩].

وفى مقالته التى نشرها فى مجلة «خيراركيا» تحت عنوان «الصواب والقدر فى المأساة القادمة» نجد اندماجه فى الحركة القومية وتأييده لحزب الكتائب:

«فرض العودة إلى كل ما هو بطولى بالاستعانة بالشعر الحماسى والملحمى ، كما يقول لنا اسخيلوس، عمل تراجيديا بفتات مأدبة هوميروس... أسطورة . سحر . غموض . أيضا شعر ملحمى قومى، بطولة : هناك تنبض وتطالب بتعبيرها الشعرى وبموضوعات المأساة الجديدة: التى ربما نطلق عليها: غموض مزين. سنحاول أن نجعل من مسرح الغد الطقوس الدينية للإمبراطورية»(٣٠).

وبقدر ما كان جونثالو تورينتى بايستير مؤيدا للنظام الفرنكوى فى بادىء الأمر، كما أشرنا فى المقدمة، انقلب فى فترة الستينات مطالبا بالمشاركة الشعبية فى الحياة السياسية بالبلاد . كما وقف مع الجامعات والمراكز الصناعية وخاصة فى منطقة «اشتوريش» فى مطالبها ، وعلى الرغم من حظر الاحتجاجات الشعبية إلا أنه تضامن مع جماعة المفكرين فى اعداد وثائق احتجاج والتوقيع عليها وتقديها للسلطات الرسمية. وفى عام ١٩٦٢ انطلقت موجة من الإضرابات التى شملت كل إسبانيا والتى واجهتها السلطات بعنف ، خاصة فى اشتوريش. وكان لموقف الحكومة أن تم إعداد وثيقة احتجاج وقع عليها أكثر من مائة مفكر وكان من بينهم جونثالو تورينتى بايستير . واتخذت الحكومة إجراءات تعسفية ضد الموقعين على تلك الوثيقة حيث صدر بعد ذلك مرسوم بمنع جونثالو تورينتى بايستير من ممارسة عمله فى النقد المسرحى بالصحافة والإذاعة وحظر القيام بالدعاية أو التعليق على روايته «عيد الفصح الحزين» التى كان قد نشرها آنذاك. وقد تم رفع الحظر عن الرواية بعد ذلك بعدة شهور، ولكن كان الوقت متأخرا لإصلاح الضرر النفسى الذى أصابه. ومن جراء أحداث سنة ١٩٦٢ أيضا أن طلب منه أن يترك الوظيفة بالمدرسة الحربية مما أدى إلى فقدان مصدر كبير وأساسى من دخله المادى . ولم يكن هذا سببا فى ضيقه بقدر ما لحق بروايته «دون جوان» التى نشرها عام ١٩٦٣ التى تجاهلها النقاد والمفكرون . ولم يدم هذا التجاهل طويلا حيث لقيت روايته «أسطورة / هروب خوطا - بى» إقبالا منقطع النظير من القراء ومن مختلف الأوساط الفكرية والثقافية والتى جعلته من المبدعين فى الرواية الإسبانية المعاصرة .

هوامش الفصل الأول

١- كان هذا سببا فى غضب ومرارة العديد من الكتاب الإسبان. وكان من سبب سخط البعض هو الاستحقاق والجدارة التى نالها الأدب الأمريكى اللاتينى والتأثيرات التى يمكن أن يقدمها للأدب الإسبانى الأم. انظر: أراء كل من خوان بينيتيث والونسو ثامورا بيثنتى وجونثالو تورينتى بايستير فى كتاب «الرواية الإسبانية المعاصرة».

La novela española contemporánea, Juan Benitez , Alonso Zamora Vicente, Gonzalo Torrente Ballester.

٢- لمراجعة القائمة الكاملة بالمفكرين الإسبان الذين تم نفيهم بسبب الحرب الأهلية، انظر : بيثنتى يورينس، «الجانب الأدبى للهجرة السياسية» فى كتابه : الجوانب الاجتماعية للأدب الإسبانى ، دار نشر كاستاليا ، مدريد ١٩٧٤، ص٢١٥-٢٤٤ ، وانظر أيضا : خوسيه مارالوبيث، الفن الروائى الإسبانى خارج إسبانيا :١٩٣٩-١٩٦١، دار نشر جوادا راما، مدريد ١٩٦٣ .

Vicente Llorens: "El aspecto literario de la emigración política", los aspectos sociales de la literatura espanola, Espasa calpe, Madride, 1974 ; José Mara López: El arte narrativo español fuera de España, Ed. Guadarrama, Madrid, 1963 .

٣- بشأن تصوير الحالة النفسية لموقف الاغتراب فى مؤلفات كتاب المنفى، انظر : مارا لوبيث ، المصدر السابق ، ص٥١-١٣٠ ، خوسيه كوراليس ايخيا: الرواية الإسبانية المعاصرة ، دار نشر كوادرنوس بارا الديالوجو، مدريد ١٩٧١، ص١٥-١٨ ، اندريس أموروس وفرانثيسكو أيالا: «روايات فرانسيسكو أيالا»، الرواية الإسبانية المعاصرة ، ص١١ -٦٢ .

José Corales Egia: La novela española actual, Cuadernos para el diálogo , Madrid, 1971 . Andrés Amorós & Francisco Ayala: "Novelas de Francisco Ayala", Novela española actual, p. 11-62 .

٤- انظر شهادة لاثين، انترالجو : ارضاء الضمير ١٩٣٠-١٩٦٠، دار نشر بارال، برشلونة ، ١٩٧٦، ص٢٨٤-٢٨٧ .

Pedro Lain Entralgo: Descargo de conciencia (1930-1960) , Seix Barral , Barcelona, 1976 .

٥- أعداد مجلة «خيراركيا» الأربعة تحمل التواريخ التالية: شتاء عام ١٩٣٦، أكتوبر ١٩٣٧، مارس ١٩٣٨ وعام ١٩٣٨ دون آية تفاصيل أو بيانات أخرى.

٦- ريكاردو جويون : إسبانيا ١٩٥٩- جيل ٣٦ مجلة أسومانتى العدد الخامس عشر، الجزء الأول (يناير - مارس ١٩٥٩) ص٦٥-٦٦ .

Ricardo Gullón , "España 195. la generación del 36" Asomante, XV, I (enero marzo 1959)

٧- للتعرف على الكتاب الأجانب الذين عالجوا موضوع الحرب الأهلية الإسبانية أو الذين شاركوا فى النزاع ، انظر: داريو بوتشينى: رواية المقاومة الإسبانية ، دار نشر ايرا، المكسيك، ١٩٦٧ .

Darío Puccini , Romancero de la Resistencia española, México, Eds. Era, 1967 .

٨- انظر شهادة : بدرو لاتين انترالجو، وكذلك دراسة ديونيسيو ريدرويخو: «بعض الذكريات »، دار نشر بلانيتا، برشلونة ١٩٧٥، ص٤٣٤-٤٣٦ .

Dioniso Ridruejo , Casi Unas memorias , Barcelona, Ed. Planeta, 1975 .

٩- جونثالو تورينتى بايستير : مقدمة الأعمال الكاملة، الأعمال الكاملة، المجلد الأول ، دار نشر ديستينو، برشلونة ١٩٧١ ، ص٦٢-٦٣ .

Gonzalo Torrente Ballester , Obra completa, Tomo I, Barcelona , Eds. Destino, 1975.

١٠- سيجوندو سيرانو بونثيلا : «الرواية الإسبانية المعاصرة» مجلة دى لاتورى ، العدد الأول، ١٩٥٣، ص١٢٧ .

Segundo Serrano Poncela , "La novela española contemporánea", La Torre, 1,2, 1953 .

١١- خوسيه رويث- كاستيو باسالا : العالم المشوق للكتاب . مذكرات ناشر، دار نشر الهيئة القومية لتجارة الكتاب، مدريد، ١٩٧٢، ص١٢٧-١٢٨ . وقد صدر بهذا الشأن مرسوم الدولة فى ١٥ مارس ١٩٤١ تحت رقم ٧٤ ، وتم الغاؤه بتاريخ ٢١ سبتمبر ١٩٤٤ . الجريدة الرسمية للدولة، ٢٣ أكتوبر ١٩٤٤ تحت رقم ٢٩٧ .

José Ruiz - Castillo Basala , El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor.

١٢- انظر رواية كاملة لهذا الحادث فى خ.م مارتينيث كاتشيرو: الرواية الإسبانية بين عامى ١٩٣٦-١٩٣٩ . تاريخ مغامرة ، دار نشر كاستاليا ، مدريد ١٩٧٥ ، ص١٠١-١٠٤ .

José María Martinez Cachero , La novela española entre 1936-1939 . Historia de una aventura, Madrid, Ed. Castalia, 1975 .

١٣- فى عام ١٩٧٢ ، ويتأمل هذا الحادث ، كتب جارثيا سيرانو «لقد سبب ذلك الحادث ضررا لمسيرتى. لقد كنت أقوم بتغليف بعض الأشياء وسقطت من على الدراجة. وتأخرت فى أن استرجع صحتى واعتقد أننى الآن أصبحت معافيا من كل شىء (أورده مارتينيث كاتشيرو، المصدر المذكور ص١٠٦-١٠٧) .

١٤- ديونيسيو ريدروريخو ، المصدر المذكور، ص٤٣٥ .

١٥- انظر: بدرو لاتين انترالجو ، المصدر المذكور، ص٢٨٤-٢٨٧ . ورد هذا الأمر فى المادة ٥٨ من قانون تنظيم الجامعة الإسبانية ، الذى أقرته رئاسة الدولة فى ٢٩ يوليو ١٩٤٣ . الجريدة الرسمية للدولة فى ٣١ يوليو ١٩٤٣ ، تحت رقم ٢١٢ .

١٦- للحصول على عرض مفصل للرواية الإسبانية فى فترة ما بعد الحرب والمستوحاة أحداثها من الحرب الأهلية، انظر: مارتينيث كاتشيرو، المصدر المذكور ص١١-١٠١ وجونثالوتورينتى بايستير ، المصدر المذكور، ص٢٣-٨٧ .

١٧- من بين الأعمال الروائية التى لها قيمة أدبية على الرغم من قلة صداها فى إسبانيا ، روايات أرتورو باريا «كور متمرد: الكور، الطريق، اللهب».

La forja de un rebelde : " La forja , la ruta, la llama"

التى نشرت بالإنجليزية من عام ١٩٤١ حتى عام ١٩٤٤ ثم بالإسبانية لأول مرة فى بوينوس أيرس سنة ١٩٥١ ، وروايات ماكس أوب «المتاهة السحرية : حقل مغلق ، حقل مفتوح، حقل الدم، حقل العربى، حقل أشجار اللوز، حقل فرنسى» El laberinto mágico : campo cerrado, campo abierto , campo de sangre, campo del moro, campo de almendras, campo francés.

التى كتبها من المنفى.

١٨- انظر ، مارتينيث كاتشيرو ، المصدر المذكور ، ص٧٨-٨٤ .

١٩- مرت مجلة «الاسكوريال» بثلاث مراحل : الأولى، التى كانت أهمها تحت اشراف ديونيسيو ريدريخو، استمرت حتى سبتمبر ١٩٤٢ عندما اعتذر ريدرويخو عن كل مناصبه الرسمية (وكانت الاسكوريال تتلقى دعما من حزب الحركة) والمرحلة الثانية كانت تحت رئاسة خوسيه ماريا الفارو حتى عام ١٩٤٧، ثم توقفت المجلة عن الصدور حتى عام ١٩٤٩ ليشرف على إدارتها بدرو مورلانى ميتشالينا حتى عام ١٩٥٠ لتتوقف نهائيا بعد أن كان قد صدر منها ٦٥ عددا.

٢٠- بدرو لاتين انترالجو ، المصدر المذكور ، ص٢٨٣ .

٢١- كما قال خوسيه كارلوس ماينير «يعتبر القرنان السادس عشر والسابع عشر بمثابة المرآة الحالمة لإرادة العمل التى تحاول التقليل من ظاهرة الظلام والجمود الأخلاقى فى المؤسسات العامة وفى الأسلوب الروحى بهدف التعايش بين أفراد الشعب» ، مجلة الاسكوريال فى الحياة الأدبية فى ذلك العصر، مجلة انسولا ، العدد ٢٧١ (١٩٦٩)، ص٣-٤ .

José Carlos mainer , "La revista Escorial en la vida literaria de su tiempo", Insula, 271 (1969), pp. 3-4 .

٢٢- أنظر: خوسيه كارلوس ماينير، المصدر المذكور، ص٤ .

٢٣- على الرغم من أن دراسة الشعر الإسباني المعاصر خارج نطاق هذه الدراسة ، إلا أنه يمكن أن نذكر بعض المجلات الأدبية التي أولت اهتماما بالشعر ، منها «جارثيلاسو» (١٩٤٣) ، «اسبادانيا» (١٩٤٤) . تمثل المجلة الأولى الموقف السياسي الذي يبحث في الجذور والأصول والإلهام في موضوعات وأشكال الشعر في العصر الذهبي، وتمثل الثانية ردود الفعل ازاء هذا الموقف.

٢٤- خوسيه كارلوس ماينير، مدخل لحزب الكتائب والأدب، دار نشر لابور، برشلونة، ١٩٧١ ، ص٤٣ .
José Carlos Mainer , Falange y literatura, Barcelona, Ed. Labor, 1971 .

٢٥- ديونيسيو ريدريخو ، المصدر المذكور، ص٢٥٩ .

٢٦- خوان اباريثيو : «نحو الأغلبية دائما» مجلة كوريو ليتيراريو (١-٦-١٩٥٠) من كتاب خ.م ماريتينيث كاتشيرو، المصدر السابق ، ص٤ .
José María Martínez cachero, Historia de la novela española entre 1936 y 1975 .

٢٧- هكذا سميت الجائزة في ذكرى أوخينيو نادال، رئيس تحرير مجلة «ديستينو» ، الذي توفي في أبريل ١٩٤٤ .

٢٨- جونثالو تورينتي بايستير ، مقدمة الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص٣٠ .

٢٩- المصدر السابق، ص٣١ .

٣٠- جونثالو تورينتي بايستير «الصواب والقدر في المأساة القادمة «مجلة» خيراركيا» العدد ٢، اكتوبر ١٩٣٨، ورد في كتاب خوسيه كارلوس ماينير، الكتائب والأدب، ص٢١٥-٢١٧ .

الفصل الثانى
الدلالات اللغوية والنفسية للسخرية

بدراسة بعض الأعمال الروائية للكاتب جونثالو تورينتى بايستير نرى أنه من الضرورى التعرف على الدلالات اللغوية والنفسية لكلمة السخرية واستعراض صورها وأساليبها المختلفة.

السخرية هى صورة بلاغية كما جاء تعريفها فى كتب الأقدمين. وتتعدد صورها بتطور اللغة الإنسانية واعتبارها من العناصر التى تلفت نظر الدارسين والنقاد فى مختلف الأساليب الأدبية لعدد من الكتاب .. وربما كانت السخرية تعنى خفة الظل أو هى نوع من الفكاهة أو إثارة للهزل والضحك والتسلية ، أو تكون نوعا من التهكم أو الهجاء أو نادرة أو خبرا موحيا فى مناسبته الخ.. وقد تعتمد السخرية على ألوان وخطوط وظلال وأضواء كما فى فن الرسم الساخر (الكاريكاتير) أو تعتمد على الكلمة أو العبارة البسيطة أو على الصورة الكلامية مع التركيز على النقاط المثيرة فيها .. «وينبغى أن تكون الصورة انسانية وسريعة الحركة، واضحة التقاطيع ، لاتبدو متراكبة أو متداخلة ، ومهما يكن عمق دلالتها تظل دائما قريبة إلى السطح، ولايجب أن تثير العواطف الكامنة ، إنما تتجه إلى العقل مباشرة لأن مصدرها الذكاء والحس المرهف والإدراك الحاد ، فلاتمس مشاعر الشفقة أو الحب أو العطف أو الحزن وإذا مستها فبرفق ومن غير تركيز ، على أن الأمثل أن تبتعد عنها ما استطاعت إلى ذلك سبيلا »[١].

ولقد اكتسبت السخرية بعض الدلالات الفنية من خلال الكتابات النظرية لرواد الرومانسية، خاصة الألمانية، حيث أصبحت تمثل قمة مذهب فلسفة الجمال ووصلت إلى درجة أن أصبحت سيدة الموقف فى مواجهة الإنسان للحياة ولتكون المنهج الفنى فى الإبداع الأدبى عامة والروائى بصفة خاصة.

ومن العناصر التى يمكن توظيفها لخدمة السخرية ولأداء رسالتها الكناية . فالتعريف التقليدى للسخرية هو قول شىء بغرض الإفصاح عن معنى آخر [٢]، إذ أن سياق الحال الساخر يكون دالا واحدا يستلزم وجود مستويين دلاليين متباينين أو أكثر . وهذا التعريف يفترض وجود نظام اتصال يتميز بوفرة إمكاناته التعبيرية ، وإن كل علامة من هذا النظام لايمكن أن

تقتضى قيمة إشارية وحسب وإنما أيضا تفترض تنوعا كبيرا من الإمكانات المعرفية والإيحائية، المتعددة المعانى، ومن ثم فإن العلاقات القائمة بين العلامات المختارة وتنظيمها وترتيبها، بهدف تكوين سياق دلالى، ستقوم بتحديد المدلولات التى يمكن أن تنسب إلى هذا السياق .

والسخرية تستقر فى المستوى العميق للمدلول الذى يكون بعيدا عن العلامات التى تكون سياق الحال الساخر. وهذا المستوى الثانى للمدلول العميق هو فى الواقع المدلول الأصلى للسياق[٣]. وفى سياق الحال الساخر يكون المعنى للشيء الذى لم يفصح عنه صراحة ويكون التعبير الظاهر عن الشيء الذى يختفى معناه. وتحمل الرسالة الأصلية، المعبر عنها بالمستوى السطحى ، فى ذاتها مفتاح إبطال مفعولها . والعلامات التى تشكل السياق الساخر تكون قادرة على التعبير عن معنى ما، وفى ذات الوقت قادرة على افتراض عجز هذا المعنى عن القيام بوظيفته الدلالية . وباعتبار أن هذه العلامات هى المصدر الظاهرى والخارجى فإنها تكون أيضا بمثابة الأدوات التى تقوم بفك رموز المعنى العميق والمعنى الأصلى للنص والذى يتكون منها . ويمكن القول إن الخطاب الساخر هو خطاب ذو قيمة دلالية مزدوجة متباينة ، إذ أنه فى الوقت الذى يؤكد حقيقة ما يقوم بقلبها .

ونرى أنه من الأهمية القول إنه على الرغم من عملية فك الرموز التى تقتضيها السخرية فإن القراءة الحقيقية للنص ينبغى أن تكون أبعد من ظاهر العلامات التى يتكون منها النص، وعليه فإن ترتيب هذه العلامات على المستوى السطحى الذى يقترح ضرورة البعد عنها بهدف البدء فى عملية فك الرموز للمعنى العميق للنص[٤]. ومع ذلك، فإنه إذا رؤى مراجعة المستوى السطحى للنص، فليس من الممكن التخلى عنه، إذ أن هذا المستوى ما هو إلا مرحلة أولية تكون بمثابة المؤشر والمصدر لإعادة بناء المعنى الأصلى الذى يصل إلى كماله بفعل التناقض بين هذا المعنى وبين المعنى الحرفى. كما أن عملية القلب الدلالى البسيطة للسياق الساخر لاتصل إلى احتواء معناه الكامل ، فالتلازم بين القيم المزدوجة والمتباينة للخطاب الساخر والإبقاء على المستوى السطحى فى مقابل المعنى العميق، وحرية الحركة فى عملية فك الرموز تقدم للرسالة الساخرة فعالية وتعددا فى الدلالات المعرفية الإيحائية الغائبة عن عملية التأكيد الحرفى[٥].

كل رسالة تستلزم وجود مستقبل. ففى حالة الرسالة الساخرة تكون وظيفة المتلقى ذات أهمية كبيرة ، والمعنى الأصلى للنص (الذى هو المعنى العميق) يمكن مواكبته من خلال التدخل

الفعال والإيجابى للمتلقى. وتتنوع الوسائل والإجراءات التى يجب أن يقوم بها المتلقى عندما يواجه سياقا ساخرا، وعليه أولا أن يعترف بهذا السياق كما هو(٦)، وثانيا توجد إشارات في السياق الساخر تلفت اهتمام المتلقى إزاء عدم كفاية عملية القراءة الحرفية وتشير عليه بضرورة تبنى إجراء فك الرموز- الشفرة- بعيدا عن المستوى الدلالى. ومن أهم هذه الإشارات : الفصل بين الهياكل الصرفية والنحوية والتغيرات الفجائية فى الأسلوب وعطف وترابط المصطلحات والألفاظ المثقفة والتعبيرات الحوارية وعدم التلاؤم بين الموضوع الذى يدور حوله الخطاب وبين الكلمات المستخدمة فى معالجته، وبالإجمال عملية الفصل والانحراف أو التغيرات فى أشكال التعبير التى تفرضها اللغة عادة أو العادات أو الموضوع الذى تتم معالجته .

وما أن يتم استبعاد التفسير الحرفى للنص، فإنه من الضرورى التزود بإجراء آخر، ومن ثم يجب الاختيار بين عدة قراءات ممكنة. وحتى يتمكن المتلقى- القارىء - من زيادة إمكاناته المعرفية عليه أن يبتعد عن السياق الساخر، وعليه أن يلجأ إلى النظريات والعلامات الإشارية الخارجية التى تتعلق بالعالم الخارجى للأدب، ومن ثم فهى معلومات معرفية لاتأتى من داخل النص ولكنها تكون ذات فائدة فى تفسيره مثل البيانات الجغرافية والتاريخية والسياسية والطبيعية والدينية والموسيقية والفنية ، إلخ .. وبالتالى يمكن الاستدلال والاستنتاج بأن هذه المعلومات المعرفية تكون فى متناول القارىء فى شكل خطاب، وبالتالى تتكون نصوص أخرى متعددة . ولكن ما نود إبرازه هنا هو ارتباطها بالعلاقة الإشارية الخارجية للأدب. ولو حدث تعارض بين التأكيدات التى يتضمنها النص وبين تلك البيانات المتفق عليها والأحكام المقبولة عامة فى السياق الخارجى، يمكن الأخذ فى الحسبان إمكانية التفسير الساخر للنص(٧).

وبين النظريات المرجعية - الإشارية- يمكن التمييز بين ما نطلق عليه السياق الخارجى للنص والسياق الداخلى للنص. ونشير إلى النظريات السياقية الخارجية بتلك السياقات الدلالية التى تشكل كلية النص الذى يكون السياق الساخر جزءا منه. كما أن مضمون تلك السياقات وأساليب الاتصال القائمة يمكن أن تكون بمثابة الدليل للقارىء إزاء سياق ما محدد أما النظريات السياقية الداخلية فإنها تحال إلى نصوص أخرى وإلى تجارب أدبية أخرى. وبمساعدة كل هذه النظريات أو بعضها يتمكن القارىء من فك الرموز - الشفرة - للمعنى العميق والأصلى للسياق الساخر وبطريقة عرضية للعمل الأدبى(٨).

ولإيجاز ما سبق عرضه نقول إن المراحل الرئيسية لعملية فك الرموز - الشفرة - للمعنى

العميق الخاص بالسياق الساخر تتمثل فيما يلى: أ- الاعتراف بوجود مستوى مزدوج للمعنى (رفض القراءة الحرفية) ، ب- البحث عن قواعد تبين البدائل المختلفة للمدلول ، جـ- الإشارة إلى العلامات والنظريات المتاحة، وأخيرا د- تخصيص مدلول جديد للسياق الساخر [٩]. ويجب الإشارة إلى أن الرجوع للعلامات والنظريات المذكورة فى المرحلة الثالثة (د) بشأن مسألة فك الرموز - الشفرة- يمكن أن تتم فى أكثر من مرة والعمل بها على مستويات عدة، حيث تكون مهمتها تحديد مجال المدلولات الممكنة وفى ذات الوقت تحديد أى من هذه المدلولات يتم اختيارها بصفة نهائية .

ونرى أن بعضا من الخصائص والصفات التى تمت الإشارة إليها عن السخرية بصفتها كناية من حيث الغموض ووجود أكثر من مستوى للمدلول وأهمية تدخل المتلقى ليست مقصورة عليها ، بل هناك صور بلاغية أخرى مثل الاستعارة والمجاز المرسل (فضلا عن الصور المرتبطة بها مثل التشبيه ومجاز التضمين، إلخ) وكما أن الرمز التمثيلى تتم مقارنته بالسخرية [١٠]، إلا أن المعنى العميق للنص- فى السخرية- يتعارض مع المعنى الحرفى وهذا ما لايحدث مع بقية الصور البلاغية التى ذكرناها .

والاستعارة تقوم على إحلال عنصر مكان عنصر آخر على أساس التناظر الواقعى أو التصورى بينهما. أما المجاز المرسل فإنه يقوم على قانون الاقتران أو التداعى بين السبب والأثر، من الجزء إلى الكل ومن الكل إلى الجزء ، الخ . كما أن المعنى العميق للمجاز المرسل يتوافق مع المعنى الحرفى، فى حين أن السخرية يكون ظاهرها السطحى ذا قيمة مزدوجة متباينة وأن نشاط عملها دائما هو مبدأ التناقض بين المعنى الحرفى والمعنى العميق . وفى حالة الاستعارة والمجاز المرسل أو الرمز التمثيلى فإن مبدأ التناقض للسخرية يفرض ذاته على مبدأ قانون الاقتران أو التداعى . ونشير إلى التعبير المطروح فى العناصر «أ» هى «جـ» مثل «ب» يفترض سلفا أن «جـ» هى صفة لـ «ب» . ولكن فى جمل مثل : «هى سريعة مثل السلحفاة «نجد أن «جـ» ليست صفة لـ «ب» فقط وإنما خاصية لازمة وربما أساسية ، لأن «ب» لاتكون «جـ» . والتفسير الساخر يمكن أن يحل المسألة التى يطرحها التناقض المزعوم الذى يحمل فى داخله معارضة ضمنية . وتبدأ عملية حل الرموز - الشفرة- حيث تتم إعادة تحديد وتجميع كل عناصر التعبير- بطريقة ساخرة- ليغلفها الغموض ويساور القارىء الإحساس بالرضا لأنه وصل إلى شفرة الترميز. وإن إحساس الساخر بالعقدة والانطباع لديه بأنه الشخص- القارىء - هى بمثابة نجاح المسألة المطروحة .

ويمكن أن يتكون السياق - الحدث- الساخر من جملة واحدة أو من مجموعة من الجمل. وليس من الضرورى بالطبع- فى الحالة الثانية- أن تكون كل جملة من تلك الجمل المكونة للحدث ساخرة بذاتها ، بل بانضمامها إلى مجموعة دلالية يتم حدوث الأثر الساخر (١٢). وربما يكون هناك عنصر فردى لاينتج بالضرورة حدثا ساخرا وإنما يمكن إدراك هذا العنصر باعتباره جزءا من كل وباعتباره مكملا للأثر الفنى المركب. وهذا يحدث فى المواقف التى نطلق عليها المواقف الساخرة التى تتألف فى الأدب باستخدام عدد لابأس به من الجمل لاتكون العديد منها ساخرة بذاتها ، مثلما أشار بيداليمان «السخرية الأدبية، بصفة خاصة ، تتجاوز من بعيد مفهوم علامات السخرية البسيطة وتصل إلى أن تقدم صورة ساخرة عميقة لبعض النصوص»(١٣).

ويتكون الموقف الساخر من عدة أحداث روائية من خلالها يكون الوصف والحوار ورسم الشخصيات ، إلخ.. ويتطلب هذا الموقف افتراض وجود أكثر من مستوى للمعنى. كما يفترض هذا ألا تكون هذه المعانى- الدلالات- متوافقة فيما بينها وإنما متناقضة ، وأن المعنى الحقيقى للموقف لايكون المعنى الظاهر المباشر. ويمكن التأكيد على أن بناء الموقف الساخر مماثل تماما لبقاء الجمل الساخرة وإن كان بدرجة أخرى وسنقدم فى هذا الفصل- فيما بعد- عرضا موجزا للمواقف الساخرة الأكثر شيوعا فى روايات جونثالو تورينتى بايبستير .

ولايكفى هنا تدوين الأدوات التى تستخدم لربط السخرية من وجهة النظر الشكلية، إذ أنه من الضرورى الأخذ فى الحسبان المواقف الفلسفية التى تستخدم كأساس لمفهوم السخرية.

تكون السخرية بمفهومها - فى النص الساخر- مصدرا بلاغيا هاما ، حيث أن الدعوة بالذهاب بعيدا عن المظاهر يتجاوز مستوى تركيب الجمل أو الأحداث الروائية لتشكل فى موقف وجودى (يقوم على منظور الرؤية للعالم) يكمن ويتحدد فى بنية العمل الأدبى الذى نطلق عليه «رسالة». ولو تطلبت السخرية وجود مستوى للمعنى ليس هو المعنى الظاهر المباشر ففى النص الساخر يكون التحديد لحالة إدراكية شعورية تتعلق بالطبيعة الغامضة للواقع والتجربة . ويبدأ الخطاب الساخر من حجة أن الأشياء لاتكون بظاهرها دون اعتمادها على عناصر أخرى وإنما لابد من الذهاب بعيدا إلى ما وراء الانطباعات الأولية إذا كان الخطاب يرمى إلى بلوغ بعض اليقين.

ويهدف الجانب السلبى الخاص بالسخرية إلى الوصول إلى غاية إيجابية ، مثلما أكد بذلك

سقراط بأن الاعتراف بالجهل ورفض المعارف الزائفة يوجهان الإنسان لبلوغ طريق المعرفة، وأنه لو تركنا وراءنا تلك الإدراكات الزائفة فإن هذا يؤدى إلى الوعى الذى يكون ناتج نشاط تأملى يقوم على ضرورة البعد عن كل ما هو مباشر وظاهرى ، حيث أن الرؤية الساخرة هى رؤية عليا- خاصة- لأنها تستلزم بعدا عن كل ما هو ظاهرى ولأنها ترتكز على وعى بلغ درجة عالية، وإن كانت الرؤية الساخرة لاتؤكد المعرفة الإيجابية (١٤)، فالسخرية ترفض المظهر لأنها تذهب أثر اليقين ولكن السعى وراء هذا اليقين لايعنى أنها مرادفة له ولاتقدم لنا الضمان لبلوغه ، فالعقل الإنسانى ، لكونه عقلا ساخرا ، لايمكنه أن يتجاوز حدوده المتحدة الجوهر ولا التأثير فى الواقع الغريب عنها والذى هو هدف المعرفة . وهذا ما فعله سقراط من خلال حواراته مع تلامذته- فى إطار من السخرية- بغية الوصول إلى مقولته الشهيرة «اعرف نفسك بنفسك».

وهذا العرض المتعلق بالسخرية يقوم على أساس الرؤية الفلسفية للأشياء(١٥) من حيث الإدراك المتناقض للواقع وفقا لفكر «كانت» الذى يرى أن العقل الإنسانى لايمكنه فهم الواقع الموضوعى مباشرة وإنما من خلال عملية التسرب التى يتلقاها العقل وتنظمها الحواس فى درجات متتالية ومتداخلة، فالإنسان يمكن أن يعرف العالم من الظاهر فقط. وزيادة فى التوضيح نقول إن المعرفة الإنسانية محدودة بالجانب الاستبطانى الذاتى والجانب الخارجى الظاهرى. ومع ذلك فإن العقل الإنسانى يطمح لإدراك وفهم الواقع الموضوعى بتجاوز حدود التجربة . ومن هنا تأتى الأفكار من العقل الخالص، مثلها مثل فكرة المجموع وفكرة اللانهائى اللتان لاتتواجدان فى التجربة الإنسانية. ولكن العقل الإنسانى لايمكنه أن يحتوى المجال الموضوعى واللانهائى معا، فى حين أن فكر «كانت» يقوم على مفهوم الثنائية الذى لايمكن تجاوزه بين ما هو نهائي ولانهائى وبين الواقع الذاتى الاستبطانى والواقع الموضوعى.

وهذه البنية المتناقضة التى وضعها «كانت» تكمن فى إطار الفكر الجمالى الحديث(١٦). يؤكد شيلر على أن الجمال الكلاسيكى استطاع أن يصل إلى الكمال الشكلى لأنه تحدد فى الإطار الظاهرى للتجربة ، فى حين أن الجمال الحديث يسعى للفهم والإدراك والتعبير عن كل ما هو لا نهائى وغير مشروط.

وأمام هذه القضية يضع فريدريش شليجيل الحدث بدلا من الكائن باعتباره جوهر الواقع. فالحدث هو عملية ديناميكية تستلزم تكامل العناصر المتباينة، (بينما «أ» لاتكون «أ»

فهناك لحظة تكون فيها «أ» «أ» ولا «أ») وهذا يسمح بإدراك التكامل لما هو نهائي (الواقع الذاتى الاستبطانى) وما هو لا نهائى (الواقع الموضوعى) فى إطار تكامل الحدث وامكانية إدراك ما هو لا نهائى ابتداء من ما هو نهائى. ومع ذلك فإن قضية التناقض لايتم حلها نهائيا ، فالعقل الإنسانى يواصل حركته رغبة فى التكامل دون إمكانية إدراك هذا التكامل كلية، ومن ثم فإنه ما زال من غير الممكن احتواء كل ما هو لانهائى منهجيا ابتداء من ما هو نهائى. ومن هذا الطموح غير القابل للتحقيق تنشأ الأعمال العظيمة للذهن: الأنظمة الناتجة عن العقل الإنسانى- اللغة والفلسفة والفنون والعلوم- فى محاولتها لتنظيم حالة الفوضى وأن تعطى الرأى السديد للذهن . وعلى الرغم من أن عناصر التكامل تكون دائما محدودة وغير كافية ، إلا أنها تعتبر بمثابة الإعلان عن قدرات وكفاءات الكائن الإنسانى .

وفى محاولة لإيجاز هذا العرض نقول : إذا كان الحدث هو جوهر الواقع ، فإن الكون هو حالة من الفوضى ، باعتبار أن هذا الكون فى حدث مستمر ومتواصل . وهذه الفوضى لها ثمارها حيث ينشأ منها كل شىء. ولكن أى محاولة لتنظيم هذه الفوضى، مثلما يسعى العقل الإنسانى، فى درجات منطقية سهلة الإدراك ، فمن الضرورى أن يكون مصيرها الفشل.

يقول شليجيل إن السخرية تطلق على الموقف الذى يعترف بحالات التشابك والتناقض الملازمة للواقع، فضلا عن استحالة حلها عن طريق العقل، ولكن حاجة الإنسان بالمحاولة لحلها على الرغم من الفشل لايمكن تجنبه ، بمعنى أن المحاولة ثم الفشل، ثم محاولة جديدة يقابلها فشل جديد وهكذا فى سلسلة لانهائية من المحاولات هى فى النهاية جزء من الحدث الذى هو الكون.

وعلى المستوى الجمالى تكون السخرية لازمة- كما يرى شليجيل- بأن تجعل الهدف الأساسى للإبداع الفنى ممكنا: تمثيل الفوضى باعتبارها الكون والتناقض الظاهرى باعتباره الخاصية الإنسانية، «السخرية هى شكل للتناقض الظاهرى، والسخرية هى الوعى الواضح بالخفة الدائمة وهى أيضا الوعى بالفوضى المتزايدة التى ليست لها نهاية[١٧]، أى أنه بدون السخرية لن تكون هناك منطقة الوعى للفوضى والتناقض الظاهرى ولاحتى لحالة الوضوح الذهنى لتمثلها، إذ يجب الإشارة إلى حالة الفوضى التى تطمح إليها فلسفة الجمال، التى يوليها شليجيل اهتمامه ، بأنها نتاج لعملية إبداعية تستوجب الفكر. إن حالة الفوضى فى العمل الأدبى ظاهرية ومصطنعة حيث تقوم على بنية ونظام.

وكما أن السخرية تشترك فى الحدث، فالعمل الساخر ينبغى عليه بدوره أن يسخر من ذاته، بمعنى أن السخرية هى بمثابة النقد الذاتى. ولو نظرنا إلى الإنسان الساخر «الذى يسخر من نفسه ليحول الأنظار إلى الضحك من قوله بدلا من الضحك منه أو من عمل عمله، فهو هنا مظهر للإحساس بأن الآخرين سوف يسخرون منه مما جعله يسرع إلى السخرية من نفسه ليخفف من حدة النظر إليه أو من وقعها عليه»(١٨)، فالنقد والإبداع هما وجهان لعملة واحدة لاغنى لأحدهما عن الآخر(١٩). ومن جهة أخرى فإن العمل الأدبى الساخر يعكس ويمثل الحدث من خلال حالة التذبذب الديناميكية بين المتناقضات التى هى الفوضى ذاتها والتى لاتنتهى مثلها مثل العمل الساخر الذى يتولد عنه إبداعات ساخرة أخرى. وحالة التذبذب فى النفس البشرية عموما ليست واضحة وإنما هى مغلقة بألف ستر. كما تقول نازك الملائكة فى مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» (٢٠). وقد يحدث أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة فى أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات، ومئات الصور العابرة التى تمر فيحدق فيها العقل الواعى ببرود وينساها نسيانا كليا، فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة، ويغلق عليها الباب، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعى أطلقها صورا غامضة لا لون لها ولاشكل. وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفا على إنسان دون إنسان، سوى أن التعبير عنها يختلف، فالإنسان العادى يراها فى أحلامه، أما الفنان فيعبر عنها بفنه وأحلامه معا.

وتلك نظرة إلى دور اللاوعى فى العمل الفنى ترجع إلى تقدم الدراسات النفسية الحديثة وما اكتشفه علماء التحليل النفسى- وعلى رأسهم سيجموند فرويد- من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة فى حياتنا النفسية، وأن الحلم الحقيقى تحقيق لرغبة مكبوتة فى اللاشعور، وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه شأن الحالم والعصابى وإن اختلف عن الأول فى أن سيطرة اللاشعور عنده فيها وهى بذاته وبعمله، وعن الثانى فى سلامة نزعات اللاشعور عنده، فالفنان الحق- كما يقول فرويد- «يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبرة الشخصية التى تؤذى أسماع الآخرين، ومن ثم تصبح ممتعة لهم. وهو يعرف كيف يعدل شكلها حتى لايسهل اكتشاف أصلها فى المنابع المحرمة. وهو يملك تلك القدرة الغامضة على تشكيل مادته الخاصة بحيث تعبر تعبيرا أمينا عن الأفكار التى يدور عليها خياله. ثم هو يعرف كيف يصل هذا الانعكاس لحياته الخيالية بسلسال قوى من اللذة يرجع الكبوت ويطردها مؤقتا على الأقل. وإذا استطاع أن يعمل كل هذا فإنه يفتح للآخرين طريق الراحة والعزاء»(٢١).

وعلى الرغم من أن الرواية جنس من الأجناس الأدبيـة الحديثـة، إلا أنهـا فـرضت وجودها وانتشارها من خلال علاقاتها بالتحول والبناء الاقتصادى للمجتمع البرجوازى الذى ساعد على تطور وتعدد موضوعاتها، فضلا عن تناولها لمصادر أسلوبية وبنيوية تتطور يوما بعد يوم، على عكس الأجناس الأدبية الأخرى التى بدأت تتراجع أمام الرواية ، لأن قارىء الرواية لديه متسع من الوقت عن مشاهد المسرحية مثلا: فالقارىء يتواجه مع الرواية مباشرة حيث تعمل خيوطها فى خياله لتتشابك عناصر تجربته مع العناصر التى تطرحها الرواية من خلال سطورها.

وكما أن انتشار الرواية يسمح بتعدد الموضوعات والقضايا التى تعالجها والشخصيات والمواقف التى تطرحها ، فإن عملية التفاعل بين الكاتب والقارىء قائمة على أساس الفهم المشترك بينهما لعالم الواقع واللغة والأدب مع تباين القدرات الإبداعية عند الروائى والامكانات التذوقية والإدراكية عند القارىء من خلال الرسالة- الرواية[٢٢].

ويقول شليجيل أن العلاقة بين الرواية والحدث هى بمثابة العلاقة بين الرواية والسخرية . وإن هذه العلاقة يمكن أن تتطور على عدة مستويات ، أولا : العلاقة بين الرواية الحدث تستلزم أن يكون الفن تقليدا للطبيعة. وثانيا : أن هذه العلاقة تؤكد نظرية الزمان للرواية باعتبارها كائنا زمنيا لأن كل رواية تدور أحداثها فى لحظة خاصة من الزمن التاريخى، أو أنها مرتبطة بفترة زمنية محددة داخل إطار حركة الزمن العام، كما أن قراءة الرواية هى فى حد ذاتها تجربة زمنية، فضلا عن أن عملية الإبداع الروائى التخيلى تقوم على بنية زمنية داخلية تدور بداخلها الأحداث المسرودة. ويشترك الخطاب الروائى مع الحدث مفترضا وجود خطاب سابق يكون هو هدف المحاكاة الساخرة. وبما أن الرواية جنس أدبى سريع الحركة فإنها تكون فى حالة تحول مستمر عبر الزمن. يقول ميخائيل باختين:

«إن الرواية هى النوع الأدبى الوحيد المتطور ولذلك فهى تعكس بعمق كبير وبشكل أساسى وبحساسية فائقة وبطريقة سريعة الواقع من خلال عملية إزالة الغمة. إنما يستطيع شىء المتطور نفسه أن يستوعب عملية التطور. والرواية قد أصبحت البطل الحقيقى فى عملية التطور الأدبى فى عصرنا هذا على وجه التحديد لأن أفضل ما تقوم به هو أنها تعكس اتجاهات عالم جديد لايزال فى مرحلة التكوين . وهى فوق هذا كله النوع الأدبى الوحيد الذى انتجه هذا العالم الجديد والذى يعد وثيق الصلة به. وفى جوانب عدة قد توقعت الرواية ومازالت

تتوقع تطور الأدب جميعه فى المستقبل. وفى مرحلة أن تصبح الرواية هى النوع الأدبى السائد، فإنها تبعث على إحياء جميع الأنواع الأخرى حيث أنها تبث فيها روح التقدم»[٢٣].

وقد كان جورج لوكاتش من النقاد الذين أشاروا إلى اعتبار الرواية جنسا من الأجناس الأدبية المتميزة دائمة الحركة والتطور[٢٤].

ومن الصفات التى تجعل من الرواية أن تكون ذات طبيعة ساخرة : قدرتها النقدية ، وتداخل أحداثها مع أحداث أجناس أدبية أخرى، وقدرتها على الخيال باعتباره القوة الحيوية التى تذيب المادة لخلقها من جديد، ومشاركة القارىء فى استيعاب هذا الخيال، وكذلك العلاقة بين الرواية- الحدث التى يعلنها الرومانتيكيون.

ويولى شليجيل اهتماما عظيما بالرؤية الموضوعية للكاتب الساخر من خلال العمل الأدبى. ولقد أشرنا قبل ذلك إلى أن الكاتب الساخر الذى من خلاله يكون التعبير عن التناقض الظاهرى للموقف الإنسانى، وبالتالى يضيف الكاتب ، من خلال إبداعاته أولا بصفته ساخرا ثانيا ، أبعادا لها دلالتها المعرفية.

ويتوزع الكاتب بين اتجاهين : الكاتب الخالق المبدع والعمل الأدبى المخلوق [٢٥]، فالكاتب من خلال الكلمة يخلق عالما وكائنات وعندما ينتمى ، فى عالم الواقع إلى قوى عليا تفوق الإنسان- الله والقدر والطبيعة- تكون الاستجابة فى عالم الخيال لإرادة الكاتب، ولكن قدرة خالق عوالم التخيل هى قدرة خيالية . أى أن الكاتب يشعر بعجزه إزاء تغيير صفته مثله مثل أى من الكائنات التى يبتدعها وبالتالى فإن النص الساخر يكون اعترافا بحدود مبدعه - خالقه.

وفيما يتعلق بموقف الكاتب، نجد أن الناقد بول دى مان يقيم نظريته على أن الكاتب يتجاوز كيانه التجريبى من خلال اللغة التى تكون له بمثابة الدلالة على منطقة الوعى بهدف اعادة خلق النص كما لو كان كاتبا مستترا، بمعنى أن الكاتب الذى يبتدع عالم الخيال لايكون سوى مجموعة من الإشارات والعلامات الدلالية [٢٦].

وتتضح معالم هذه القضية فى مؤلفات جونثالو تورينتى بايبستير الروائية [٢٧]. على سبيل المثال يعلن البطل- القاص فى «صفحات من سفر الرؤيا » Fragmentos de Apocalipsis أن روايته يجب أن تكون «مجموعة من كلمات أكون أنا واحدا منها، أى أكون كلمة أيضا »[٢٨]، ومن الممكن أن نتجاوز هذه الحدود ليس بدراسة الجمل أو الأحداث التى

يمكن أن تتصل بالنظريات التى أشرنا إليها وإنما تكون بمثابة عرض لمسار العمل الروائى لدى الكاتب تورينتى بايبستير الذى يمكن أن نصفه بأنه الكاتب الذى يعيش فى منطقة الوعى التى تؤدى إلى موقف ساخر فى اطار مفهوم السخرية الرومانتيكية .

إن الخطاب الروائى لجونثالو تورينتى بايبستير يبين حالة الاحباط التى منى بها ، من خلال رواياته الأولى التى تدور فى فلك الظروف الخارجية للإنسان: اجتماعيا وسياسيا وارتباطه بمؤسسات هذين النظامين. وفى الروايات التالية، وخاصة رواية «أسطورة / هروب خوطا - بى» ، تدور فيها قضايا تتعلق بخبرة وعلاقة الإنسان بالواقع : درجات الزمان والمكان ومبادىء اثبات وجود الإنسان وسبب وجوده والفرق بين الخيال والواقع . كما يعترف الكاتب بحالة عدم الثبات لأى محاولة لمنهجية النص سواء كانت اللغة أو تتعلق بالمنطق أو العلوم أو الآداب . وما أن يتحقق الكاتب من هذه الخصائص حتى يتجه إلى عرض ونشر قدراته الابداعية المتخيلة، وبالتالى تتوفر لدى الكاتب خاصية الثنائية: المبدع (الخالق) العمل الأدبى (المخلوق) .

ولقد قام جورج لوكاتش بعقد مقارنة بين الهجاء والسخرية تؤدى بنا إلى فهم المسيرة الروائية للكاتب تورينتى بايبستير [٣٩]، ففى الهجاء لايكون الفاعل الخالق (المبدع) قد وجه وعيه الناقد تجاه الموقف الخاص ويرى أنه فى درجة أعلى من الشىء الذى يهجوه أو يتهكم عليه. أما الرؤية الساخرة فإنها تشتمل على الفاعل- المبدع- والاعتراف بحدودها.

ومن جانب آخر ، توجد بعض نقاط التلاقى الهامة بين الهجاء والسخرية: كلاهما يهدفان إلى النظر بعين الاعتبار إلى الأمر الذى يعبر عنه: إذ أنهما يعرضان التناقض والتنافر بين الجوهر والمظهر ، وبين القول والفعل ، وبين الدال والمدلول . كما أن كليهما يتطلبان المشاركة الفعالة مع إيجاد حالات التنافس داخل نفسية القارىء بغية حل رموزها فضلا عن ذلك فإن الهجاء والسخرية يشريان خبرة القراءة ويقدمان للقارئ سلسلة من التساؤلات والقضايا التى يمكن أن تنعكس وتتوافق مع نفسه فى النهاية. فالهجاء يتميز عن السخرية من حيث كونه ذا سمة قاطعة حاسمة فضلا عن جوهره الإصلاحى والتأديبى . وهدف الهجاء هو التشهر بأوجه القصور وفضح العيوب الخلقية والنفسية ويقصد بها العيوب الخلقية والنفسية التى لاتساير المثل العالية للمجتمع ولاتوافق العرف العام كالبخل والجبن والكسل والغرور وحب الظهور والغباء والحذلقة التى تكون عيبا ظاهرا فى الإنسان وفى المجتمع . والهجاء هو وسيلة احتجاج ضد النظام الاجتماعى والسياسى يكون التعبير عنه بأسلوب أدبى وبشكل غير مباشر . يقول

نورثروب فراى : «الهجاء هو سخرية مجاهدة تقوم قواعدها الأخلاقية على نسب واضحة»[٣٠] وبالتالى فإن الهجاء يتطلب الاعتقاد فى نظام للقيم الأخلاقية يكون بديلا لحالات الفساد والعفن التى تسود الفرد والمجتمع والتى تكون هدفا للتهكم. وعلى الرغم من أن هذا النظام الأخلاقى الأعلى لايتحدد فى النص الهجائى مباشرة إلا أنه يمكن نسج خيوطه من خلال النص حيث أن مؤشرات الرسالة الهجائية تكون خير دليل على تكوين صورة الهجاء الشمولية، بمعنى أن الهجاء يتسم بالقدرة على القدح والرسم الساخر (الكاريكاتير) والمحاكاة الساخرة وفلسفة الحشر والنشر وفضح النقائض والنقائص والتأكيد على نقل رسالته بشكل قاطع .

ويشير روسينهايم إلى أن الهجاء له هدفان: أحدهما يتعلق بالعقاب والثانى يتعلق بالاقناع[٣١]. وأن الهجاء لايختص فقط بمفهوم الانتقاد الشديد من خلال أسلوب السخرية والاستهزاء بالعيوب الإنسانية ، وإنما أيضا فى محاولة لاقناع الجمهور القارىء بأن هذه العيوب والنقائص تستحق القضاء عليها وأن مهمة الجمهور القارىء اصلاحها . ويعرف روسينهايم الهجاء بأنه «هجوم بواسطة خيال واضح عبر تفاصيل تاريخية ملحوظة »[٣٢]. ويبرز هذا التعريف ارتباط الهجاء بالظروف المحيطة به، بمعنى ارتباط الهجاء بفترة تاريخية وبمناخ سياسى واجتماعى وثقافى وحضارى محدد. ولذلك فإن كثيرا من حالات الهجاء لاتقاوم مرور الزمن أى أن الهجاء يفقد ذاته بتبدل الظروف وتغيرها ، وإن كانت بعض صور الهجاء تظل ثابتة ودائمة لارتباطها بخاصية وأسلوب أدبى يكون شاهدا على عصر من العصور وفى كثير من الأحيان تأخذ هذه الصور الهجائية سمة العالمية لطرحها لقضايا انسانية عامة تتجاوز حدود المنطقة الإقليمية التى نشأت فيها.

وتمثل الروايات الأولى لجونثالو تورينتى بابيستير باستثناء رواية «خابيير مارينيو» صورة هجائية ضد العيوب السياسية التى عانت منها إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية: محاولات تزييف بياناتها الكاذبة بغرض التعتيم على العيوب والنقائض التى كانت تعيش فيها البلاد ، وصفة التكبر والتجبر والخيلاء لبعض الشخصيات البارزة وخاصة شخصية خوسية انطونيو بريمو دى ريبيرا ، الذى أسس حزب الكتائب الإسبانى، والوفاق والاتفاق بين الكنيسة والدولة بشأن الاجراءات والأهداف القمعية ، فضلا عن تسلط وافتراء السلطة وعدم التسامح أو التساهل مع المنشقين. لقد حد النظام الفرنكوى من حرية التعبير وحظر النقد بكل صوره. وكان هذا سببا فى ازدياد حدة التناقض بين الواقع الذى كانت تعيش فيه البلاد وبين الأنباء التى كانت تعلنها بعض الجهات تثنى فيها على الحكومة وباعتبار أن هذه الجهات

كانت خاضعة للسلطات الرسمية الحاكمة . لقد أقامت السلطة آنذاك نظاما للحوار من طرف واحد يحظر على الآخرين التعليق . وأمام هذا الموقف المتردى الذى حظرت فيه حرية الرأى والتعبير، كان على الكاتب تورينتى بايستير أن يلجأ إلى أسلوب أدبى فنى يكون مصدره الهجاء الساخر والتهكم غير المباشر : حيث ابتدع مجتمعا خرافيا يكون تقليدا ونسخة طبق الأصل من المجتمع الذى يعيش فيه . ففى مسرحيته «عودة يوليسيس» (١٩٤٣) ورواياته «انقلاب جوادا لوبى ليمون» (١٩٤٦)، و«ايفيجينيا» (١٩٤٩) استطاع أن ينشىء عوالما يتحرك فيها بحرية للهجاء كما يروق له.

وفى هذه الأعمال الأدبية يتناول جونثالو تورينتى بايستير أسلوب المحاكاة الساخرة فى قوالب هجائية تهكمية . فالخطاب الساخر يشتمل على الجانب الشكلى الخارجى الذى يتضمن فى داخله الخطاب الذى يسخر منه من خلال أسلوب المبالغة والانفصال عن الواقع المباشر سواء كان عن طريق مفردات اللغة واستخدام التركيبات النحوية والصور الفنية البلاغية التى تميز الشىء عن مفهوم المحاكاة الساخرة.

«إن المحاكاة الساخرة هى عمل حول قضية المعنى- الدلالة- وهى تفصل الوحدة بين مستوى التعبير ومستوى المضمون وهى تخلق تفاوتا بينهما . تحافظ الأسلوبية على خصائص الكتابة، ومن ناحية أخرى فإن للنص الساخر مضمونا مزدوجا : أولهما ظاهر وينبع من الكلام المعبر عنه، أما الآخر فهو ضمنى وهو العمل- الكاتب، جنس أو نوع الحديث الساخر. وفى هذا الصدد تعتبر المحاكاة الساخرة بمثابة اللغة الإيحائية . فالمضمونان، اللغة الإشارية (العلامات) واللغة الإيحائية (المعرفية)، للنص الساخر مترابطان، فالأول يؤدى بالتداخل إلى اصدار حكم ينتقص من قدر الثانى»[٣٣].

مما سبق يتضح وجه التشابه البنيوى بين المحاكاة الساخرة والسخرية[٣٤]. وفيما يتعلق بالهجاء، يكون للخطاب دلالات مرجعية (الواقع) خارجية ، فى حين أن خطاب المحاكاة الساخرة يكون ذا دلالات لامرجعية (العلامات)، بمعنى أن هدف الهجاء هو أن يكون دائما نظاما للتعبير العلامى [٣٥]. ومع ذلك فإن المحاكاة الساخرة يمكن أن تستخدم فى اطار الهجاء والتهكم ، عندما تتعلق بنظام التعبير بأن تفترض تناقضًا وطعنا لتلك النظم أو انتقاداً لتلك القيم التى يمثلها نظام التعبير نفسه. ففى الأعمال الأدبية التى أشرنا إليها، على سبيل المثال، «عودة يوليسيس» و«انقلاب جوادالوبى ليمون» و«ايفجينيا» تكون المحاكاة الساخرة ، ليس

بغرض الاقناع ببلاغتهم وحسب وإنما أيضا للإشارة إلى التناقض القائم بين هذه البلاغة والفصاحة وبين الواقع الذى يزعمون تقديمه.

ويقوم بناء الروايات الثلاث المذكورة على نماذج أدبية ، حيث تناول خطابات سردية متنوعة بأسلوب المحاكاة الساخرة . والمحاكاة الساخرة للخطاب الأسطورى التى تحدث فى رواية «عودة يوليسيس» كما فى رواية «ايفجينيا» تهدف إلى سحب الثقة من الخطابات صاحبة الامتياز، فى حين أنها فى رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» تقوم على الخطاب التاريخى الذى يتسم بالموضوعية والوقوف إلى جانب الحقيقة والصواب. وربما كانت هذه هى الحجة التى استند عليها تورينتى بايستير بالاحتجاج على الفصاحة الخطابية التى تميزت بها السلطة فى إسبانيا باعتبارها صاحبة الحوار الوحيدة ، كما سيتضح ذلك من خلال رواياته التى تقوم بدراسة بعضها.

يتسم الفن الروائى لدى جونثالو تورينتى بايستير بكثرة المحاكاة الساخرة وثرائها من حيث تعدد الأساليب اللغوية والاشارات الدلالية والمعرفية التى تميز أسلوبه الساخر دون غيره من أدباء عصره. فروايته «دون جوان» (١٩٦٣) هى بمثابة اعادة خلق للشخصية التى قدمها الشاعر المسرحى خوسيه ثوريا (١٨١٧-١٨٩٣) فى «دون جوان تينوريو» حيث تناول فى الرواية كل خصائصها الغنائية والدرامية. وفى روايته «أوف سايد» (١٩٦٩) تكثر صور المحاكاة الساخرة من خلال تناول علاقة الأدب بالحياة وتتضمن المحاكاة الساخرة فى رواية «أسطورة / هروب خوطا- بى» بدايات الأدب فى العصور وحتى التيارات النقدية البنيوية . وبينما نرى أن رواياته الأولى تتناول المحاكاة الساخرة لتخدم أغراضا هجائية تهكمية متوجهة نحو السياسة أكثر من الأدب، نجد أعمالا روائية أخرى وخاصة «دون جوان» و«أسطورة/ هروب خوطا بى» و«صفحات من سفر الرؤيا » تستخدم المحاكاة الساخرة بمفهوم التأمل الباطنى للربط بين الحياة والأدب.

ويتناول الكاتب فى رواياته بشكل واضح وشائع التراث الأدبى فى رسم الشخصيات والمواقف والبيئة والحوار، ويكون اتجاهه إلى هذا التراث بهدف المحاكاة الساخرة. ونلاحظ أن شخصياته عادة تتشكل من خلال اشاراته وتلميحاته الأدبية حتى يوازن بين حركة الشخصيات والتيارات الأدبية فى عصره. ولنذكر على سبيل المثال أن شخصية «خابيير مارينيو» - وهو نفس عنوان الرواية - تفرض نفسها من خلال تسلسل الشخصيات الأدبية فى الرواية ابتداء من «أينياس» وحتى شخصية «لابيمبينيلا» . كما تقوم «جوادالوبى ليمون» بالتخطيط

للانقلاب مستوحية أحداثه من خلال بطلات الروايات والأقاصيص . أما «دون جوان» فإنه شغوف بقراءة الكتابات النقدية حول شخصه وأن يقوم خادمه «ليبوريللو» بتعديلها وتنقيحها. وفي مدينة «كاسترو فورتي دل بارايا» التي تدور فيها أحداث رواية «أسطورة / هروب خوطا- بي» تقوم مجموعة من السادة بتوزيع أدوار فرسان المائدة المستديرة .

وفي كل الروايات يكون دور الرواة عرض قدراتهم وثقافاتهم الأدبية بشكل مستفيض وبخفة ظل ورشاقة كما نرى في هذين النموذجين من روايات جونثالو تورينتي بايستير:

«لم يكن الملك نفسه على مستوى الأحداث بالنسبة للرجال. كان بطيئا في الرد. تأخر العناق الذي قام به نحو أكيليس نصف دقيقة : وقفة ملأتها الدهشة والذهول . لو كان أوريبيديس قد استوعب المشهد، لما كان قد سمح بهاتين الوقفتين من الصمت، لأن فلسفة الجمال الإغريقية أغفلت القيمة الموسيقية لتلك الوقفات »[٣٦].

«ذات ليلة ، امتلأت داري بمحضرين كانوا يبحثون عني: كان علي أن أتحول إلى استعارة بالقوة، موجات عاتية هادرة، وبسرعة مجازية جريت مع الرياح لانقاذ صاحبة القرِّب ، وبسرعة عدو هذا البراق أدركت أننا قد وصلنا إلى باريس»[٣٧].

ويغلب على روايات بايستير طابع المزج بين الأساليب اللغوية الراقية الفكر والأساليب الحوارية ولغة الشارع حيث تتوزع الشخصيات والمواقف وفقا لكل حدث من أحداث الرواية من خلال عناصر ساخرة . ونشير إلى أن الروايات التي نقوم بتحليلها في هذه الدراسة باستثناء رواية «أسطورة / هروب خوطا- بي» تسرد في ضمير الغائب حيث يعرض وجهة نظره الخاصة بطريقة ساخرة ، بما في ذلك رواية «أوف- سايد» التي تعرض الأساليب الفنية الموضوعية بطريقة تثير لدى القارىء ردود فعل متعددة .

في رواية «أسطورة / هروب خوطا - بي» نجد نموذجا يشير الفضول يتمثل في القصاص الساخر، إذ على الرغم من أن الأحداث التي يرويها تتعلق به بطريقة مباشرة، إلا أنه يحافظ على تلك المسافة الساخرة بينه وبين الأحداث بالدرجة التي يتحول بنفسه ليكون الهدف الرئيسي للسخرية.

وتأتي الروايات التالية لـ «أسطورة / هروب خوطا- بي» و«صفحات من سفر الرؤيا» والروايات الجديدة في مجموعات «الظلال المستردة» (١٩٧٩) و«جزيرة السنابل البرية

المقطوعة » (١٩٨١) فى ضمير الأنا المتكلم فى صورة الراوى المشابه للمؤلف الأصلى، ويمكن القول بأن الفن الروائى عند تورينتى بايبستير هو تصوير مرجعى ذاتى لشخصية الكاتب وفى نفس الوقت يتعلق بموضوعات بلاده وشؤنها فى تلك الفترة.

وتظهر الرؤية الساخرة فى رواياته من خلال شخصيات يمكن أن نطلق عليها الشخصيات الساخرة ، وكما أشرنا فإن هذه الشخصيات تنمو فى الرواية من خلال مكونات شخصية وسيرة حياة الكاتب، خاصة فى الروايات الجديدة ، أما الروايات الأولى فإن شخصياتها تكون أكثر استقلالية عن مؤلفها. وعلى كل حال فهى تدور حول الشخصيات - الساخرة- بدرجات متفاوتة وبمنظور متباين من رواية إلى أخرى ووفقا لموقفها والعالم الذى تدور فيه أحداثها . وهذه الشخصيات تكون مرسومة فى الرواية بأبعاد محددة بهدف إلقاء الضوء حول التناقضات وأوجه النقائص فى عالمها المحيط بها. وهذا لايعنى أن هذه الشخصيات ترفض دائما كل ما يحيط بها وإنما فى ذات الوقت تشير إلى إمكانية الإقناع بها بصورة ساخرة تضفى رؤية نقدية لاذعة تتعلق بالقيم المطلقة والكمال الذى يسعى إليه الإنسان، كما تولى تلك الروايات أهمية نحو جوهر الإنسان باعتباره الباعث للأيديولوجيات ودون أن يكون الوهم الكاذب هو السيد المسيطر على فكر الإنسان.

ومن السمات التى تبرز فى روايات جونثالو تورينتى بايبستير التناقض بين الإنسان وأخيه الإنسان وأن الشخصيات تنقصها البصيرة النافذة وإن كانت عاقدة العزم على الاستمرار فى طريقها وأن الإنسان صاحب الأفكار يقتصر فهمه وإدراكه على مفهوم الصراع من أجل الحياة. إن الشخصية الساخرة فى رواياته تكون عادة فاقدة قوة الإرادة حيث أنها لاتعتقد فى قدرتها على العمل وانتصارها الإيجابى على الظروف المحيطة بها. وهذا لايعفى الشخصية من التزام السلوك الفردى داخل المؤسسات الجماعية وخاصة فى مجال السياسة. إن شخصية «كارلوس ديثا» بطل ثلاثية «اللذات والظلال» (١٩٥٧-١٩٦٢) هى الشخصية النموذجية لجونثالو تورينتى بايبستير. كما أن شخصية روايته الأولى «خابيير مارينيو» كانت تسعى دائما لايجاد رؤية ساخرة فى كل أحداث الرواية ، وكذلك «بيبجاس» الشخصية الثانوية الخائنة فى رواية «انقلاب جوادلوبى ليمون» كانت تعلن دائما عن حالة الاحباط بالنسبة للصراع السياسى رغبة فى التحول الاجتماعى.

وفى ثلاثيته «اللذات والظلال» بدأ بايبستير بالإشارة صراحة لأول مرة منذ روايته «خابيير مارينيو» إلى الماضى القريب لإسبانيا ، وذلك باستخدام الأساليب الفنية الواقعية لخلق عالم

مصغر يضم كافة عناصر الحياة اليومية. تدور أحداثها فى احدى القرى الجليقية فى السنوات السابقة مباشرة على الحرب الأهلية الإسبانية. وعلى الرغم من أن آليات السرد تقليدية إلا أن هذه الثلاثية تتسم بالتعقيد والغموض عن رواياته السابقة ، وهذا لايرجع إلى كبر حجم الثلاثية وإنما لتداخل الشخصيات والمواقف. فى الروايات السابقة على هذه الثلاثية لاتوجد صعوبة من التحقق من الأشياء التى يسخر منها، أما «اللذات والظلال» فنجد بها أن نغمة النقد تتغير حيث بلغ الكاتب درجة عالية من القدرة على النقد والتهكم فى اطار حدود الفن الأدبى والغوص فى أغوار النفس الإنسانية ومعرفة مواطن ضعفها.

وتأتى العناصر الرئيسية للسخرية فى ثلاثية «اللذات والظلال» من خلال المواقف الساخرة المعقدة التى سنشير إليها عند دراستها فيما بعد. ويكون اظهار هذه المواقف الساخرة من خلال اتصال العناصر المتناقضة والمتعارضة على أساس أن كل عنصر من تلك العناصر يقدم لنا رسالة (يمثل نظاما للقيم) لاتجتمع مع غيرها فى صفة واحدة . وإن تلاقى هذه العناصر فى حدث واحد يحدث نوعا من التناقض الوجدانى لظاهرة السخرية مما تثير فى نفس القارىء نزعة تفسيرية تقوم على تقييم الموقف من خلال الرؤية النقدية العامة.

وهناك نمط آخر للموقف الساخر يقوم على تسلسل الأحداث فى الحياة العامة فى إسبانيا فى تلك الفترة والذى يطلق عليه «السخرية من الحياة» أو «السخرية من القدر» أو «سخرية الأحداث» التى تستلزم بعض المكائد والدسائس التى تحاك للشخصيات باعتبارها عوامل محددة للأثر الساخر من خلال عنصر المفاجأة والتناقض بين التوقعات والنتيجة. كما أن التوقعات التى تقوم على ادراكات قد تبدو صالحة ولكنها بعد ذلك تكون عكس ذلك وليس هذا على مستوى الشخصيات فحسب وإنما يشترك فيها القارىء كذلك. ويمكن أن نقول فى هذه الحالة أن ضحايا السخرية لايوجدون فقط داخل اطار الرواية وإنما يكونون خارجها أيضا.

كما يوجد نمط ثالث للموقف الساخر يشبه النمط السابق ولكن مع تباين واضح. ويطلق عليه السخرية الدرامية حيث تكون العادة ربط هذا النموذج بالمسرح وخاصة بالمأساة اليونانية. وبينما يتعلق الخط الثانى للموقف الساخر من خلال الإلغاء المفاجىء وغير المنتظر للتوقعات التى أقامها وأيدها القارىء والشخصيات ، تقوم السخرية الدرامية على التناقض بين الوعى الظاهر الذى يشترك فيه الكاتب والقارىء وبين الوعى الباطن للشخصية(٣٨) ، فالشخصيات تؤمن بفهم موقفها، ولكن القارىء الذى يدرك الحدث من منظور أعلى مقتنع بأنه ليس هكذا. وهنا تحدث حيرة القارىء وليست دهشته لأنه ليس ضحية وإنما هو شاهد على السخرية.

وهذه المواقف هى صور متنوعة تتعلق بالموضوع القديم الذى يعيشه الإنسان الذى يبحث عن السعادة ويجد مكانها الألم والحسرة والموت. إن الثقة العمياء، واليقين العاطل والمسافة بين الجوهر والمظهر الذى تقدمه الرواية الساخرة ، هى أوجه الحيرة للقارىء. إن الموقع المتميز للقارىء يتحدد عندما يعقد مقارنات بين ظروف الشخصيات فى الرواية وبين ظروفه الشخصية فى العالم الذى يعيش فيه.

وهناك نمط شائع للمثقف الساخر يكشف السمة الحقيقية وغير الكاملة لبعض الشخصيات. وغالبا ما تخدع الشخصية نفسها والتى يطلق عليها «مويك» : «سخرية فضح الذات» وتختلف صورة تلك الشخصيات بالطبع عن صورة الآخرين والتى بالتالى تقدم نماذج تمثل مفهوم السخرية بصور متعددة . وهناك شخصية أخرى تجد السخرية من خلالها فرصة للظهور وهى شخصية الساذج التى تبرز رياء ونفاق ومخادعة أو كذب الآخرين. وقد تكون سذاجته حقيقية أو مصطنعة. والنموذج الأصلى لهذا النمط المتصنع هو سقراط.

وغالبا ما تكون شخصية الساذج ، المتصنع أو الحقيقى، متمثلة فى صورة طفل أو فلاح أو أجنبى أو مجنون أو فنان، أما شخصية الساخر فتكون فى صورة المنافق أو الغطريس، أو السيد أو السياسى أو الشيخ سريع الغضب. وتوجد هذه النماذج الثانوية فى روايات جونثالو تورينتى باييستير.

ويظهر الموقف الإسبانى فى سنوات ما قبل الحرب الأهلية فى العالم المصغر لثلاثية «اللذات والظلال» وفى رواية «أوف سايد». كما أنه يمثل مجتمع العاصمة مدريد فى العقد الثانى من فترة ما بعد الحرب الأهلية الذى يظهر فى عالم مصغر كل شخصياته من مختلف الطبقات الاجتماعية تشترك وتعيش فى جرح الحرب الذى أصابهم جميعا حيث يعانون من حالة الإحباط الذى مازالت آثاره فى الحياة الإسبانية المعاصرة . وفى مواجهة الأسلوب التقليدى فى ثلاثية «اللذات والظلال» ورواية «أوف سايد» استطاع بايستير أن يدخل تجديدات فنية مثل إدخال الأحلام فى سياقات الرواية مع استخدام الأساليب الفنية التى تعالج السلوكيات .

وتعتبر رواية «أسطورة / هروب خوطا بى» من أعقد الروايات التى تناولت نظرية الزمان والمكان حيث يقدم لنا فيها عالما فوضويا من خلال القواعد والنماذج الجمالية لمفهوم السخرية عند الرومانتيكيين . ويمكن البناء الشكلى الخارجى للرواية فى ظاهرة الفوضى حيث يتناولها بخبرته وفنيته التى اكتسبها من رواياته السابقة.

هوامش الفصل الثانى

١- د. محمد عبده الهوال ، السخرية فى أدب المازنى، المصدر المذكور ، ص١٩ .

٢- لدراسة تاريخ وتطور مصطلح السخرية، انظر:

M. Le Guern : " Elements pour une histoire de la notion d'ironie", L'Ironie, Lyon: travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 1978 , pp. 47-59 .

٣- انظر : C. Kerbart- Grecchioni: " Problémes de l'ironie", l'Ironie, pp. 10-45, -19-20 .

٤- المصطلحان «نص» و«قراءة» بمعناهما الواسع يشتملا على أنظمة اتصال أخرى مثل مصطلح «اللغة» فى الموسيقى أو الرسم.

٥- «القيمة المزدوجة المتباينة للخطاب الساخر «يقصد بها الاشارات المتناقضة التى ترسل مكونات سياق الحال على المستوى السطحى، فى حين أن «الغموض الذى يكتنف السخرية» يشير إلى وفرة امكانات المعنى وتعقد تفسير المعنى العميق.

٦- انظر العرض المفصل لهذه النقطة فى المقال المذكور لـ :

C. Kerbrat- Orecchioni, pp. 11-14 .

٧- انظر : Wayne Booth: A Rhetoric of Irony , Chicago, University of Chicago Press, 1975 , pp. 57-61 .

المصدر من مقال:

Franciso Yndurâin: La ironía dramática en Cervantes, art . cit., p. 697 .

٨- مصطلح «السياق» استخدمه بعض النقاد للإشارة إلى الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية المعاصرة للعمل الأدبى. ويفضل نقاد آخرون قصر هذا المصطلح على ما نطلق عليه هنا النظريات السياقية الخارجية.

٩- هذا التقسيم على مراحل يتفق ونفس النموذج الذى عرضه :

Wayne Booth : A Rhetoric of Irony , pp. 10-14 (Francisco Yndurâin: La ironía dramática en Cervantes, p. 700).

١٠- لمراجعة المقارنة بين السخرية والرمز التمثيلى ، انظر:

-Paul de Man : "The Rhetoric of Temporality", Interpretations: Theory and Practice , ed. Charles S. Singleton, Baltimore: Jhons Hopkins University Press, 1969, pp. 173-209

- Eric Gaus: " Hyperbole et ironie", Poétique, 24 , 1975, pp. 488-494 .

١١- حسب رأى بيدالمان «إن السخرية تستمد صفتها الخاصة من حيث أن الفرق واضح بالنسبة للشخص الذى يتمكن من التقاط أى شكل ساخر أو أى موقف ساخر فى عمل أدبى يقوم على السخرية بصفة عامة «من مقالة : السخرية بوصفها مبدأ أدبى».

Beda Allemann : "De l'ironie en tant que principe littéraire " Trad. Jean Pierre Morel, Poetique, 36 (nov. 1978), p. 388 .

١٢- أنظر :

Roland Barthes: Introducción estructural de los relatos ; Greimas& Barthes: Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, 1974, pp. 41-42 .

١٣- بيداليمان، المصدر المذكور، ص٣٩٢ .

١٤- أنظر: بول دى مان، المصدر المذكور، ص١٩٥ .

١٥- لتوضيح هذه الرؤية الفلسفية ، انظر مقالات:

Leonard p. Wessell Jr.: "Shiller and the Genesis of German Romanticism", Studies in Romanticism , 10 , 1971 , pp. 176-198 ; " The Antinomic Structure of Friedrich Schlegel's Romanticism", Studies in Romanticism, 12 , 1973 , pp. 648-669 .

١٦- انظر :

Friedrich Schiller , Naive and Sentimental poetry , Trad. Julius A. Elias, New Yourk: Frederick Ungar, 1966 .

١٧- انظر:

"Critical Fragments" , Trad. peter Firchow, Friedrish Schlegel's Lucinde and the Fragments, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971 , p. 149 .

١٨- د. حامد عبده الهوال، السخرية فى أدب المازنى، المصدر المذكور، ص٦٢ .

١٩- انظر: :

Michel Butor , "La critique et l'invention", Répertoire III, Paris, Eds. de Minuit, 1969, pp. 7-20 .

٢٠- نازك الملائكة ، مقدمة ديوانها : «شظايا ورماد» الطبعة الثالثة ، منشورات المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٤٩ ، ص١٤ .

٢١- من كلام فرويد ، نقلا عن د. شكرى محمد عياد: البطل فى الأدب والأساطير ، الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٩، ص٤٤، ونقلا عن : د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٦٨-٢٦٩ .

٢٢- حول هذه الموضوعات كتب ميخائيل باختين دراسات مستفيضة عن خصائص الرواية كجنس أدبى، نذكر منها:

"Epic and Novel", "From the Prehistory of Novelistic Discurse ": The Dialogic Imagination , Eds. Trad Cary Emerson & Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), pp. 3-40; 41-83 .

وعن تأثير شليجيل فى فكر باختين أشار إليها تودوروف:

Tzvetan Todorov & Michail Bakhtine : Le Principe Dialogique , suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Eds. du Seuil, 1981 , pp. 131-140 .

وأنظر ترجمة محمد برادة : الخطاب الروائى «لميخائيل باختين، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٢٣- M. Bakhtine, Epic and Novel, p. 7 .

٢٤- Georg Lukacs: The Theory of the Novel, Trad. Anne Bostock, Cambridge press, 1975 , pp. 72-73 .

٢٥- هذا التوزع بين الخالق والمخلوق يتضح فى أعمال ميجيل دى أونامونو.

٢٦- انظر : Paul de Man, p. 197 .

٢٧- إن الاهتمام الذى يوليه تورينتى بايبستير لنظريات المذهب الرومانتيكى الألمانى يظهر بجلاء فى اختياره لفقرتين وردتا على صفحات مجلة «اثينيوم» التى كان يصدرها الأخوان شليجيل ، نقلا عن روايته " صفحات من سفر الرؤيا »: «أكبر السحرة هو ذلك الساحر الذى يستطيع أن يسحر نفسه فى الوقت الذى تكون فيه أعمال السحر والتعزيم غريبة عليه باعتبارها مظاهر مستقلة . ألا يمكن أن يحدث هذا بالشكل الذى تكون عليه حالتنا ؟ (صفحات من سفر الرؤيا ، الجزء الثالث، ص٣٨٢). «التاريخ هو، فى الواقع ، نتاج للذكاء والإرادة، ولايكون هناك تاريخ على الإطلاق بدون ذلك، ولكن تداخل الذكاء والإرادة يسمح لأى شىء أن يتحول إلى تاريخ ، على سبيل المثال فى صورة قانون» نفس المصدر ، الجزء السابع، ص٤».

٢٨- صفحات من سفر الرؤيا ، ص١٣٢ .

٢٩- انظر : جورج لوكاتش ، المصدر المذكور ، ص٧٥ .

٣٠- Northrop Fraye : Anatomy of Criticism , Trenton, Prinction University Press, 1973 , p. 223 .

٣١- W. Rosenheim: Swift and the Satirist's Art., University of Chicago Press, 1963 , pp. 16-17 .

وانظر : د. نعمات أحمد فؤاد: أدب المازنى، مؤسسة الخانجى، بالقاهرة، ١٩٦١، ص٣٢٠ .

٣٢- انظر: المصدر السابق، ص٣١ .

٣٣- انظر: Claude Abastado: Situation de la Parodie, :La Parodie, Cahiers du 20e Siécle, 6. Eds. Klincksieck, Paris, 1978 , p. 21 .

٣٤- أشارت ليندا هيوتشون إلى البناء المزدوج بين خطاب المحاكاة الساخرة واستراتيجية القراءة بأنها تتماثل مع بناء الخطاب الساخر باعتبار أن السخرية نوع من المجاز «السخرية والمحاكاة الساخرة كما رأينا- يعملان على مستويين: المستوى السطحى والأصلى فى المقام الأول، والمستوى الضمنى والثانوى فى المقام الثانى، وهذا المستوى الأخير فى الحالتين يستمد معناه من السياق الذى يوجد فيه. والمعنى الأخير للنص الساخر أو القائم على المحاكاة الساخرة يكمن فى تركيب المستويين فى شكل عرض مزدوج داخل النص » نقلا عن : «السخرية والمحاكاة الساخرة، الاستراتيجية والبنية».

Lind Hutcheon: Ironie et Parodie : Stratégie et Structure" Poetique , 36 , nov, 1978 , pp. 472-473 .

٣٥- انظر : Joseph A. Dane: " Parody and Satire" : A Theorical Model", Genre . XIII (Summer 1980) pp. 149-159 .

٣٦- رواية «ايفجينيا »، ص٨٩٩-٩٠٠ .

٣٧- رواية «أسطورة / هروب خوطا – بى»، ص٤٦٢ .

٣٨- انظر : Culler, p. 154 .

الفصل الثالث

السخـــرية والأسطـــورة
فى إبداعاته الأدبية الأولى

يتناول جونثالو تورينتى بايستير الأسطورة فى ستة من أعماله الأدبية الأولى من بينها عملين مسرحيين هما «رحلة الفتى توبياس» و«عودة يوليسيس» حيث تكون الأسطورة هى المصدر أو أنه يطرح الأسطورة كقضية يستقى مصادرها من وصايا الكتاب المقدس والأسطورة الكلاسيكية والفكلور الجليقى ومن النماذج الإسبانية الفنية بموضوعاتها وشخصياتها ومواقفها حيث استطاع أن يدخل الأسطورة فى إبداعاته الفنية بصورة مباشرة أو غير مباشرة لتخدم نزعته الساخرة التهكمية الهاجية .

والأسطورة مفهوم متعدد الدلالات أوجد مناقشات بين الدارسين. ويقتصر اهتمامنا هنا بالأسطورة من خلال قراءة كتابات جونثالو تورينتى بايستير. وقد يكون من الممكن أن نتجاوز عرض المناقشات الرئيسية المتعلقة بالأسطورة مثل قضية الفلسفة حول الأصول العقائدية للأسطورة ، والتى تحدث عنها «جان هاريسون» و«جلبرت موراى» ومدرسة كمبريدج، أو الرؤية التأملية التى وضعها «فرويد» و«يانج» حول العلاقات بين الأسطورة واللاشعور ، أو النتائج التى تم التوصل إليها عن طريق الدراسات الانثروبولوجية للأساطير الأولية التى درسها «برونيلاو مالينوفسكى» و«كلود ليفى شتراوس»[1].

ونقتصر على وضع تعريف مبسط للأسطورة بأنها رواية أحداث غير عادية تتدخل فيها كائنات عليا. ومن وجهة النظر العامة تشرح الأساطير أصل وسبب الأشياء وترتبط بالعقائد والتقاليد الحضارية التى تتولد عنها. وعالم الأساطير هو عالم متكامل متجانس لقيامه على منهج السببية دون الرجوع إلى النظريات العقلانية أو العلمية. والخطاب الأسطورى هو خطاب يقوم على المونولوج الذى يصدر عن شخصية مهيبة تتفق والأحداث التى تقوم بسردها.

وليس من الضرورى فى هذه الدراسة أن نفرق بين الأسطورة والخرافة، وإن كانت «ليليان فيدر» قد أولت اهتماما بالتفريق بين الأسطورة والخرافة وحكايات الساحرات باعتبارها صفة لازمة وخاصية فريدة يتميز بها الأدب اليونانى اللاتينى : «بعكس الخرافات فإن الأساطير

تعالج أحداثا فى حياة شخصيات تاريخية. ومهما تكون الأحداث مشوهة، ومهما تكون الصفات أو الخصائص البطولية والعجيبة التى تنسب إلى الأشخاص الذين يؤدونها إلا أن لهذه الأساطير علاقة بالحقيقة. أما الحكايات الشعبية أو الخيالية فليس لها الأساس الدينى أو الاجتماعى الذى تتمتع به الخرافات وليس لها أصل فى التاريخ وهى قصص تعبر عن تجربة أو خبرة سيكولوجية هامة فى سلوك نمطى وأسلوب معين وليس لها غرض إلا التسلية. وكما تشير «سوزان لانجر» فإن المادة التى تقوم عليها الخرافة والقصة الخيالية واحدة. والخرافة فى الأدب اليونانى واللاتينى تندمج أو تلتحم مع الأسطورة . وفى الإلياذة والأوديسة نجد أساطير حرب طروادة والقصص الشعبية الغريبة المأخوذة عن الرحالة المتجولين تستند إلى الخرافات التى تتصل بها اتصالا وثيقا »[٢].

كما يجب أن ندرج فى تعريفنا للأسطورة اعترافا بالأشكال الحديثة للأسطورة[٣] والتى يمكن أن نذكر منها أسطورة التقدم وأسطورة الاضراب العام للنقابات التى أشار إليها «جورج سوريل» والتى تكون بمثابة التحرك الجماعى للطبقات العاملة وأسطورة الأغنية والصوت الواحد. وكل هذه الأساطير هى تعبير عن ضرورة الحلم الجماعى طموحا إلى مستقبل أفضل[٤]، فهى فى خدمة الايديولوجيات السياسية والدينية أو لأغراض تجارية. هدفها هو إحياء الجماهير وحثها على العمل. وبنظرتها للأساطير الحديثة من هذا المنظور تقول أنها «وسائل عمل بشأن الحاضر»[٥].

والاعتقاد فى الأساطير كما يقول جورج سوريل «لايمكن أن يدحض، لأنها تتحقق فى اقتناعات الجماعة باعتبارها التعبير عن هذه العقائد فى إطار الحركة» [٦].

وهناك من بين المثقفين – مالينوفسكى– الذين يصرون على التمييز بين الأسطورة من حيث كونها إعتقادا ساريًا له فاعليته وديناميكيته فى مجتمع ما وبين الأسطورة فى الرواية، وفى الخطاب الأدبى. وبناء على هذه النظرية ، فإن الأسطورة عندما تتخلى عن دورها الحياتى لتتحول إلى الأدب فهذا يعنى أنها فقدت سلطتها الأصلية التى كانت تستوجبها من المجتمع المؤمن بها. وفى هذه الدراسة تعالج الأسطورة كرواية وباعتبار أن الأسطورة هى العامل الفاعل فى المجتمع ، ومن خلال هاتين الوظيفتين للأسطورة سنحاول كشفها وسبر أغوارها فى الأدب الروائى للكاتب جونثالو تورينتى بايستير.

لقد لجأ الكتاب فى فرنسا أمثال «أنوى» و«جيرودو» و«كوكتو» وكذلك «جان بول

سارتر» و«البير كامى» إلى الأساطير الإغريقية ليقدموا لنا نماذج ودلالات معاصرة، واستخدم «جيمس جويس» فى «يوليسيس» ، التى نشرت عام ١٩٢٢، الأسطورة الكلاسيكية باعتبارها العمود الفقرى لواحدة من أعظم الابداعات الروائية الحديثة والأصيلة.

ومن بين الكتاب الأسبان المعاصرين نذكر رامون بيريث دى أيالا (١٨٨١-١٩٦٢) الذى كان قريبا من جونثالو تورينتى بايستير ورائدا فى استخدام أسلوب المحاكاة الساخرة للأسطورة فى رواياته التى تدور أحداثها فى بيئة معاصرة وفى ذات الوقت تتضمن دلالات مرجعية للأدب الكلاسيكى بغية تقديم مصطلحات ومسميات ونوادر ومقارنات مع الزمن الحاضر الذى نعيش فيه . ففى روايته «تحت شعار ارتميسا» (١٩٢٤) Bajo el Signo de Artemisa يقدم الخطاب الأسطورى بأسلوب ساخر حيث يدخل تعليقات وألفاظ وعبارات حوارية تخدش الحياء، كما أن شخصية «انسيلمو نوبيبو» فى رواية «بيلارمينو وأبولونيو» (١٩٢١) وشخصية «فيسباسيانو ثيبون» فى رواية «النمرجوان» (١٩٢٦) هى تمثيل كاريكاتورى للنموذج الإسبانى «دون جوان» .

لجأ جونثالو تورينتى بايستير فى كتاباته الأولى إلى الأسطورة وإن كان هذا الاتجاه قد استمر طيلة حياته الأدبية مع تعديل فى الأساليب الفنية لتقديمها. ويستخدم الكاتب فى أعماله الجزء الأكبر من الأساطير التى تتعلق بالشعر الملحمى وبالمأساة اليونانية وبالمسرح الإسبانى والأوروبى . وهذه الأساطير تتمثل فى حكايات رحلة الأوديسه ومغامرات أينياس وتضحية ايفيجينيا وأعمال دون جوان البطولية .

وتعتبر مسرحيته «رحلة الفتى توبياس» إبداعا شعريا جديدا لكتاب عن الوصايا المقدسة. وفى روايته «خابيير مارينيو» تظهر الإشارات المستترة إلى ملحمة «أينيدا»[٧] مع عقد مشابهات بين قصة «إينياس» ، أمير طرواده وإبن «افروديت» و«افيكس» ، وخطوب الدهر التى واجهها البطل. وفى مسرحيته «عودة يوليسيس»- كما يتضح من عنوانها - فإنه يستقى أحداثها وأناشيدها الأخيرة من «الأوديسه»[٨]. أما فى روايته «ايفيجينيا» فإنه يستوحى - بأسلوب ساخر - مأساة «أوريبدس» . وفى روايته «دون جوان» يتناول بايستير بعض العناصر الشكلية والموضوعية من الأعمال الأدبية الرئيسية حول هذه الشخصية والنظريات النقدية بشأنها.

والأسطورة فى رحلة «الفتى توبياس» و«خابيير مارينيو» ما هى إلا منهج شعرى وممارسة

عقلية يقوم بها مثقف متبحر يعرف الامكانات اللغوية والفكرية التى يمكن أن تطرحها الأسطورة كحدث فى أعماله الأدبية. وفى «عودة يوليسيس» و«ايفيجينيا» تتحول الأسطورة إلى شكل يمثل الواقع المثير للدهشة والاستغراب ، وتكون المحاكاة الساخرة الوسيلة التى يتحرك بها للأسطورة لكشف زيف الواقع الذى تزعم الأسطورة تمثيله .

وقد أدخل بايبستير فى مسرحيتيه «رحلة الفتى توبياس» و«عودة يوليسيس» عناصر السخرية والهجاء والتهكم والمحاكاة الساخرة والتى تظهر سماتها فى أعماله الابداعية التالية. ففى العمل الأدبى الأول «رحلة الفتى توبياس» يقدم لنا بايبستير قصة رجل دين وهو شيخ ضرير فقير يعانى حظه العاثر بصبر وخضوع للقدر. يتوجه ابن هذا الشيخ، الفتى توبياس ، إلى مدينة بعيدة على أمل اعادة مجد أبيه القديم. ويرافق هذا الفتى ملاك حارس . فى هذه المدينة توجد فتاة تدعى «ساره» كانت تتوسل وتتضرع إلى الله لأنها أقبلت على الزواج سبع مرات وفى كل مرة كان الشيطان يتولى قتل زوجها ليلة العرس. وبنصائح الملاك وبفضل الله استطاع الفتى توبياس أن ينتصر على الشيطان وأن يتزوج ساره . وتعود الأسرة سعيدة إلى دار الشيخ الذى الذى تعود إليه السعادة والثروة ونعمة البصر.

وتدور أعمال بايبستير الأدبية حول هذه السياقات والأحداث مع ربطها بدلالات معاصرة . ففى مسرحيته «الفتى توبياس» نجد أنها تقوم بوظيفة الرواية الدينية التى تمجد وتعظم القيم الروحية من حيث الرحمة والشفقة والعطف تجاه الآخرين والايمان بالله، تلك الصفات الممثلة فى الشيخ، وفى ذات الوقت تقدم الفتى توبياس ليطرح قضية الحرية والتى يرددها بايبستير فى رواياته التالية من خلال «نموذج توبياس» الذى يطمح للتخلص من كل متطلبات الجسد والفرد والأسرة والمجتمع . يريد البحث فى عزلة رواقية عن الكمال فى الفن ولكنه لايصل إليه، ويكتشف أنه يمكن أن يحقق ذاته إذا ارتضى بقدره كإنسان مرتبط بالتقاليد وبالعاطفة الأسرية وبحبه لامرأة يرى فى الحب بين الرجل والمرأة أنه الضمان الوحيد لإنقاذه. وهذا الموقف الذى يواجهه الإنسان تحت اسم الحرية يجعله يعرض عن الارتباط عاطفيا وأن المرأة التى تعرف بداهة ضرورة هذا الارتباط لايحالفها النجاح دائما كما أشار بايبستير إلى ذلك فى رواياته «خابيير مارينيو» و«اللذات والظلال» و«دون جوان» و«أوف سايد» و«أسطورة / هروب خوطا- بى».

و«رحلة الفتى توبياس» ليست عملا ساخرا بالمعنى المفهوم للسخرية وإن كانت تحتوى على جرعات تهكمية ساخرة نجدها فى البناء الخطابى للسخرية الذى يميز أسلوب بايبستير : وضع العناصر والمكونات الجملية المتباينة فى الخطاب فى تسلسل مع مزج اللغة الرفيعة باللغة

الحوارية الدارجة وعرض تلميحات أسطورية وخرافية مع إشارات يومية معاصرة، ومن ذلك : الشيطان «أسموديو» الذى يقنع «ساره» بأن تشعر أن والدها يستهويها لارتكاب الفحشاء وأن هذا هو سبب كل الآثام والشرور. وتشعر بعد ذلك بالسعادة أمام الملاك الحارس الذى يسميه بابيستير «الحارس الخجول» : «يطلق الشيطان صيحة احتقار . حيلتى بشأن عقدة اليكترا لاتخيب ضد كل الملائكة . أنها أعجوبة !»(٩) وفى فقرة أخرى يقول رئيس الملائكة رفائيل للشيخ توبياس أنه سيشفى من العمى إذا وضع فى عينيه كبد السمك المطحون ويضيف قائلا : «أصبح مرضك معروفا : إنه يسمى الرمد الجاف ولشفائه يشار بهذا العـــلاج»(١٠) ففى كلتا الحالتين يتخذ بابيستير هذه الوسيلة التى تعتبر تدخلا فى العلوم الحديثة فى اطار نظام السببية الذى تقوم عليه الأسطورة مع تعديل رؤيتها التى تتوافق وتتوحد مع الواقع .

والمسرحية هى عمل أدبى يثير الفضول من حيث عناية الكاتب بلغتها وتركيباتها المعقدة المتشابكة الأطراف. أنها تعبير عن معرفة الكاتب للمسرح الذى يصطنعه من حيث كونه أسطورة وسحر وغموض »(١١). أنه يسعى للوصول «إلى سماء الأدب الخالص والحر»(١٢) وعلينا أن نلاحظ أن هذه المسرحية كان قد نشرها عام ١٩٣٨ قبل أن يصاب بحالة الاحباط التى منى بها من جراء التحول الجديد فى موقف ووضع إسبانيا ، حيث بدأ يقلل من إيمانه بالمؤسسات السياسية والدينية التى تحيط به وقد ظهر هذا الاحباط فى رواياته التالية.

نشر «خابيير مارينيو» عام ١٩٤٥ ، والرواية تقص علينا حكاية شاب من جليقية خرج من إسبانيا قبل نشوب الحرب الأهلية متوجها إلى فرنسا وفى نيته الرحيل إلى البلاد الأمريكية. وعندما كان فى باريس وقعت الحرب الأهلية وهناك تعرف على فتاة فرنسية شيوعية تدعى «ماجدالينا ». ويمثل هذان الحدثان فى حياة خابيير مارينيو سياق الرواية. والرواية تطرح رؤية متوازية مع شخصية «إينياس» فى بدايتها ونهايتها من حيث أنه عاش حرب طرواده ونقله الساحر إلى شواطىء بعيدة لإقامة حلمه الجديد. نفس الشىء نجده فى خابيير الذى يغادر إسبانيا إحساسا بوقوع الكارثة وعلى أمل بأن يتشكل فى حياة جديدة بعيدة من هناك . وينتهى نص الرواية الأصلى برحيل خابيير إلى البلاد الأمريكية وانتحار ماجدالينا وهو نفس ما حدث فى حكاية «ديدو» فى «انييدا». ولكن نهاية الرواية تم تعديلها حتى توافق عليها الرقابة وتجيزها للتداول ، بأن عاد خابيير إلى إسبانيا ليلتحق بصفوف الثوار ويصطحب معه ماجدالينا التى تخلت عن الشيوعية. ولاتتعارض هذه النهاية مع شخصية «إينياس» لأن خاتمة

الرواية تبدأ بهذه الفقرة : «وأخيرا كان إينياس عائدا إلى طرواده وبصحبته الجميلة ديدو»[١٣].

والرواية تتكون من أربعة أجزاء، بالإضافة إلى جزء خاص بالمقدمة والخاتمة ويلاحظ أن المقدمة مكتوبة بحروف مائلة وأنها قد أضيفت إلى الرواية لإمكانية نشرها[١٤]. كما يلاحظ أن أحداث هذه المقدمة تدور فى تاريخ لاحق للأحداث التى تسردها الرواية إذ تقدم خابيير وهو ممدد «فى الديوان وطلقات الرصاص متراشقة فى ساقيه» فى محاولة لتذكر تلك الأحداث الماضية التى حددت مصيره وحالته الراهنة [١٥]. والتشابه مع شخصية إينياس هى نقطة البداية لرحلة الذكرى.

ويبدأ الفصل الأول من الرواية بهذه الكلمات: «إينياس فى قطار الأكسبريس فى طريقه إلى إيرون، مسافر بالدرجة الثالثة ومعه تذكرة حتى باريس، وأخريان : احداهما إلى لندن عن طريق دوفير والثانية إلى فيينا عن طريق بروكسل وريتانيا وبافييرا»[١٦]. ويمكن أن نلاحظ ربط بعض الدلالات المرجعية الأسطورية مع بعض الدلالات المعاصرة : «عليه أن يعدل بعض التفاصيل ، خاصة ما يتعلق بأكيسيس وفينوس ، لأنه ابن زواج شرعى وأن الأشياء التى حملته للدنيا كانت بطريقة أخرى. ولكن ما يختص بغير ذلك »[١٧]. وأن عملية الانتقال من المستوى الملحمى الأسطورى، من خلال الإشارة إلى إينياس ، إلى سلسلة من الدلالات المعاصرة تحمل فى طياتها إمكانات ساخرة ترجع إلى حالة عدم التناسب بين المفهوم الملحمى لعالم الماضى الأسطورى والبطولى وبين الرؤية الروائية لواقع مباشر ومألوف.

> «وبعد ذلك يتذكر إينياس أنه ليست هناك طريقة للتهرب من الواقع المعاصر، وأنه فى بعض الأحوال ينتشر خبر صحفى ويتفوق على قصيدة لاتينية راقية ويتغلب سياسى معاصر على بطل مؤسس مغوار. إذا عقدنا مقارنة بين مقالة افتتاحية «الآن» وبين النشيد الثانى لقصيدة أنييدا ، ، نجد ، دون شك، اختلافا واضحا فى نوعية وجودة اللغة. فضلا عن ذلك، فإنه من المؤكد تقريبا أن المقالة الافتتاحية «الآن» ليست مكتوبة بالوزن السداسى. ولكن جندى الحرس الوطنى يجهل النشيد الثانى لقصيدة أنييدا، بل العكس من ذلك أنه يناقش نص المقالة الافتتاحية بعا .. جياشة تعبر عنها حركة أيديه الثائرة ساخطا على الجريدة»[١٨].

وهذه المشاهد تطرح البعد والمسافة الموجودة بين انسان وظروف وأدب القرن العشرين وبين الماضى المطلق للملحمة الذى لايمكن استعادته [١٩]. ومع كل العظمة والجودة الشعرية التى تتمتع بها الملحمة فإنها لاتستطيع أن تؤثر أو تحتوى التسلسل الحالى للأحداث مثلما تفعل الصحيفة ، لأن الملحمة تعود إلى الماضى المغلق والكامل والذى كان فى متناول من كتبوها. إن المقارنة بين الصحيفة اليومية والقصيدة الحماسية الملحمية تقوم على التناقض فى الخطابين ، ليس فقط فى عملية التقليل من القدرة البلاغية وإنما أيضا من حيث متابعة العالم الذى نعيش فيه باعتباره مواكبا للتعبير الموجود فى الخطاب الصحفى ثم فى الخطاب الروائى .

إن إمكانات السخرية لهذه المقارنات الأولية بين عالم الملحمة والعالم المعاصر الذى تعالجه الرواية لاتنمو على مدار هذه الأخيرة، على الرغم من أن اثنين من الأجزاء الأربعة التى تنقسم إليها الرواية تحمل عناوين من قصيدة «أنيدا» الملحمية، وفى الصفحات الستمائة تقريبا التى تتكون منها الرواية تكون الإشارات والاستشهادات ، سواء الصريحة أو المستترة، التى تعود للظهور حول «إينياس» أو «أنييدا» نادرة [٢٠].

وكما سبقت الإشارة فإن خاتمة الرواية تتناول المقارنة بين خابيير وإينياس . وهنا نورد النص الذى يعبر عن نبرة الملحمة:

> «كان خابيير مارينيو دى لوبير يستعيد اسمه وقدره وأن المرأة التى كانت بجواره كانت تسمى باسمه وأنها سوف تعطيه ابنا ، وربما كان ذلك بعد وفاة أبيه. لأنه عندما تطأ قدماه أرض إسبانيا سيكون رجل البيت عام واحد وثلاثون، وأنه فى غضون أيام يرتدى الزى العسكرى ويتوجه راحلا إلى الخنادق. كان يمكن أن يموت ، ولكنه لم يمت، حياته كانت حاسمة بطريقة قاطعة بحياة إسبانيا وبحياة أوروبا.
>
> لم يكن سيد نفسه ولم يكن فى إمكانه أن يتصرف فى حياته وفقا لإرادته . إن محن ومصائب التاريخ كانت تنفضه مثل الأمواج التى كانت تلعب بالقارب. كان التاريخ يرتدى حذاء تمثيل المأساة وكان يطلق أنينه فوق رؤوس الرجال[٢١].

يلاحظ التناقض بين نبرة هذا المشهد والمشاهد السابقة المتعلقة بإينياس. يتحدد هذا المشهد بشروط المونولوج الخاصة بالبلاغة والفصاحة- فى عصر الامبراطورية- والتى نفسرها فى فصل آخر ، فى حين أن المشاهد الأولى التى تنتمى للرؤية العامة تكشف بعد المسافة والتناقض الوجدانى الذى نربطه بالسخرية.

والرواية تتضمن درجات أخرى من السخرية ، فالبطل يتناول السخرية بأن يعتبر نفسه متفرجا على وضع الإنسان، إذ يبدو له أن أغلبية الأفراد يعيشون على اعتقاد أنهم يفهمون ما يحدث لهم وأنهم سادة أعمالهم، وذلك عندما تغطى عواطفهم، فى الواقع ، على ادراكهم وعندما توجد قوى تاريخية خارجة عن إرادتهم تكون هى التى تحدد حياتهم. إنه يستثنى نفسه من هذا الاعتبار : يعتقد أنه وصل إلى درجة التخلص من قابلية التأثر التى تبهر الآخرين وهنا يكمن خطؤه . إنها السخرية الكبيرة التى يمكن أن نطلق عليها سخرية الحياة أو «سخرية الأحداث» التى تختص بالساخر الذى اعتقد أنه حر وسيد نفسه. سيكتب خابيير فى يومياته: «بالتفكير الجيد أن ما يحدث لى هو أمر مسلى. أنا الإنسان الذى أرتدى قناعا ويكتشف الآن، بدهشة، أن القناع أصبح وجها وأن هذا الورق المقوى به دماء وأنه لايمكن نزعه»(٢٢) سينتهى خابيير بالاعتراف وبقبول حدوده وارتباطه الأساسى ببلاده وبدينه وبالمرأة التى يحبها . هذا يكون نموذج الفتى توبياس.

إن ظروف نشر رواية «خابيير مارينيو» وسحبها بعد ذلك من المكتبات ، كما أشرنا ، تضيف بعدا خارج النص لسخرية الرواية. وقد يكون من المضحك أن تكون التضحية بالرواية على شرف نشرها ، أمر ساخر وهزلى بالتضحية بهذه الرواية وعدم ابقائها فى المكتبات. وليس من شك فى أن هذه التجربة تركت آثارها فى ابداعاته الأدبية التالية.

وبعد حادث رواية «خابيير مارينيو» لم يعالج بايستير الوضع فى إسبانيا إلا عام ١٩٥٧ عندما نشر الجزء الأول «السيد يصل» El señor llega من ثلاثيته «اللذات والظلال» . أما أعماله «عودة يوليسيس»، و«انقلاب جوادالوبى ليمون» و«ايفيجينيا» فتدور أحداثها فى أماكن وأزمنة سحيقة خرافية. ولقد لجأ إلى هذا المصدر كتاب السخرية والتهكم لتجنب حالة الانقباض التى كانوا يشعرون بها فى البيئة التى يكتبون فيها. وكان الموضوع الغالب فى هذه الأعمال يقوم على الأسطورة السياسية وكم هى المسافة بين الأسطورة والواقع.

وفى مسرحية «عودة يوليسيس» التى كتبها عام ١٩٤٤ ونشرها فى عام ١٩٤٦ يعود بايستير إلى الملحمة حيث يفترض «نزع أحشاء» الأسطورة من خلال الموقف الساخر والتشهير والمحاكاة الساخرة (٢٣). ولم تكن دعواه مع الأسطورة الغربية، وإنما مع ظاهرة وجود القادة السياسيين الذين كانوا يختلقون الأساطير التاريخية والسياسية الكاذبة فى إسبانيا . وكما حددها بايستير «إن أى لبيب كان يمكنه أن يدرك هذا الزيف الذى كانوا يشيدونه ويتخلصون منه بالأسطورة »(٢٤). وكما أشرنا فى فصل سابق فإن النظام الحاكم آنذاك كان

يستخدم فى إسبانيا لغة البلاغة والفصاحة الرسمية التى كانت تتفق وظروف البلاد خدمة للنظام وأن الأخبار الرسمية عن الأحداث الواقعية كانت تقوم على أساس الحوار من طرف واحد بنبرة ملحمية أسطورية. ولم يكن هناك مكان للحوار المشترك. وأمام هذا الموقف اختار بايستير أسلوب التناقض الوجدانى بالإشارة الظاهرة إلى الظروف التاريخية المعاصرة له من خلال قانون العلامات المرجعية باعتبار إسبانيا أسطورة يونانية.

وكان ديونيسو ريدرويخو من القراء الوحيدين الذين استطاعوا أن يدركوا المعنى العميق لنصوص جونثالو تورينتى بايستير، حيث كتب مقالا عن خوسيه أنطونيو بريمو دى ريبيرا بعنوان «كيف ترتفع الأسطورة» يقول فيه:

> «أعتقد أن المرحلة الطويلة التى أصبحت فيها الأسطورة - الغائبة - موضوعا رسميا ساهم كثيرا فى قضية أخرى هى الزيف - الشخصى - التى قد تعانى منها الشخصية المؤسسة لحزب الكتائب وتقديس نصوصه وأقواله وحتى رغباته. وفى عديد من الجوانب توقف هذا الزيف وأصبح مجرد فلسفة كلامية لهؤلاء الذين اعتنقوا مذهب الحزب سنوات طويلة ولا استثنى نفسى منهم. لقد تحررت هذه الشخصية من الرياء والنفاق، وتحولت إلى شخصية أخرى تمثل حجم الإنسان الطبيعى باعتبارها الشخصية التى ابتدعوها . وعودة يوليسيس التى نشرها جونثالو تورينتى بايستير بعد سنوات الحرب هى عمل أدبى إيجابى تمثل تلك الشخصية الغائبة التى عاشت مثلها مثل المؤلف وكل أفراد الوطن فى مأساة حرب ٣٦-١٩٣٩ » [٢٥].

ويقدم لنا ريدرويخو إشارة خارجية على النص تحمل أهمية كبيرة والتى يمكن أن نطلق عليها «الدلالة المرجعية باعتبارها الواقع فى النص العلامى»[٢٦]، وموضوع البطل الغائب يمثل التجربة الإسبانية فى الأربعينات، لأن شخصية خوسيه أنطونيو بريمو دى ريبيرا تم تصويرها فى إطار العظمة والخرافة لتحل محل الشخصية الحقيقية. و«عودة يوليسيس» تندد بهذه القضية القائمة على الزيف بهدف تقديم أسطورة معروفة تتشابه مع الوضع فى إسبانيا يتم الكشف عنها من خلال «نزع أحشاء الأسطورة الكلاسيكية» .

ولنحاول الاقتراب من «عودة يوليسيس». تبدأ عندما يعود البطل «ايتاكا» حيث يلتقى بالشهرة التى سبقته وغيرت من ذكراه. الواقع الجديد هو الأسطورة ممثلة فى صورة «بينيلوب» الضخمة المرسومة على سجادة . خرج «تليماكو» للبحث عن والده الذى لم يجد عنه أى أثر سوى الأسطورة، ومن ثم عاد وهو مقتنع بأن لا الأسطورة ولا والده موجودان. وحتى يعترف به

رعاياه كان على يوليسيس أن يتخذ لنفسه وضع الصورة وإن كان ضئيلا بالنسبة لها. ويصر تليماكو، الذى فقد إيمانه، على أن يتوازى يوليسيس مع الأسطورة رافعا قوسا ومسكا بتفاحة «جيبيرموتيل» وواضعا إياها على رأس «بينيلوب» . ولكن لا أحد يبالى بيوليسيس عندما يحذر بأن قوسه المشهور ما هو إلا عدة الأسرة. وفى النهاية يصوب يوليسيس القوس نحو بينيلوب ... ويلقى به بعيدا عنه فى نفس اللحظة التى يعلن فيها أنه دجال محتال. وبهذا انتصرت الأسطورة على الإنسان، وإن كان على البعد الشخصى يمكن القول بأن يوليسيس تخلص من الأسطورة لأنه ليس مستعدا للمجازفة بحياة بينيلوب من أجل الابقاء على قصة خيالية. ويبتعد يوليسيس وتصاحبه فقط بينيلوب فى حين يظل فى الوراء تليماكو وخطيبته كوراى التى تصر على أنه بامكانها أن تحب الرجل الذى يطلق قوس يوليسيس الكبير. وأمسك تليماكو القوس ، ودون أن يدرى ، وقذفه فإذا بالسهم ينتزع التفاحة التى كانت على رأس كوراى وتعلن أنه ابن يوليسيس ويصاب بالذهول وتسدل الستار. ونهاية المسرحية تتسم بالغموض ، إذ ربما يكون المقصود بلوغ الأسطورة درجة القمة ولكن من منظور حالة عدم الرضا التى يستشعرها الكاتب.

وتتضمن المسرحية جوانب من السخرية على مستوى التاريخ وعلى مستوى الخطاب. يكمن الموقف الرئيسى الساخر فى التناقض بين التوقعات والواقع. لم يتم التعرف على يوليسيس بعد ظهوره إلا بعد وقت طويل وحين تم تقديمه فى المسرحية التى تختلف عن الرواية الأصلية لأحداث نوع من التنافر. فى عالم الأسطورة يكون يوليسيس والخرافة واقعا واحدا. يسعى دائما بايبستير إلى مزج ما هو أسطورى وما هو محاكاة ساخرة معا بإشارات ملحمية ومعاصرة ليخلق نصا يتغير فيه النظام الأصلى للملحمة ويضارب فى ذات الوقت بتوقعات القارىء وليحدث ما كان يأمله وبالتالى تتضاعف أوجه السخرية.

من المثير للسخرية أن تكون الصورة أكثر واقعية بالنسبة لأهل «ايتاكا» بنفس درجة شخص يوليسيس الذى ينبغى عليه أن ينسخ رسم الصورة وليس العكس. السخرية هنا تقوم على تغيير الأصول التى وضعها علم الكائنات: الإنسان هو فى الدرجة الأولى كائن يتفوق على الصورة ، فى حين أن المسرحية تولى الأولوية للصورة عن الإنسان. وبهذه الطريقة تقول أن بايبستير استطاع أن يشير إلى السبب الحقيقى للسياسة المعاصرة فى إسبانيا حيث تكون صورة السياسى هى الأصل دون الجوهر. يقول يوليسيس «سأكون أنا الصورة الهزلية (كاريكاتورا) ، لأن هذا يرضى الملكة ويسعد الشعب »[٢٧].

وتوجد فى هذه المسرحية- مثل رواية ايفيجينيا - الفاظ السباب والقدح باعتبارها وسيلة التنفيس عن حالة الاحباط التى يستشعرها ولكن بأسلوب غير مباشر ولتخدم فى ذات الوقت رغبته فى الهجوم المباشر، كما يحدث فى مجلس القديس «زيوس»(٢٨) الذى هجره رواده بسبب أفكار يوليسيس التى تسلطت على عقولهم : «... الشعوب متعبة من الأساطير القديمة، أنها تخلقها على حسابها وتحولها إلى قوادات الإرادة المقدسة »(٢٩). وهذا النوع من الخطابات لايكون موحيا مثل الخطاب الساخر، لأن التنافس الذى يتطلبه القارىء هو أن يتحول المعنى الحرفى للسياق من اليونان القديمة إلى العالم المعاصر. ويتضح ذلك على لسان تليماكو: «كنا فى انتظار مأساة ولكن هذا لم يتجاوز سوى محاكاة ساخرة»(٣٠) إن الرؤية النقدية فى هذه المسرحية تكمن فى توقعات الشخصيات والقراء والتى لم تتحقق. ويمكن تطبيق هذه التوقعات على بنية المسرحية ومصادرها الأسلوبية المستخدمة وإشاراتها المرجعية الواقعية، ومن هنا تتكون حالة الإحباط للتوقعات الجماعية لإسبانيا المعاصرة. وحسبما أشار تورينتى بايستير «تشكل رواية ايفيجينيا ومسرحية عودة يوليسيس وحدة أدبية وفكرية متكاملة .. كلتاهما موضوع يونانى، مكتوبتان بطريقة بسيطة، مرتبطتان بمرارة سامة»(٣١). وفى رأينا أن المسرحية والرواية كتبهما بايستير بأسلوب ساخر متهكم لايهدف من خلاله تشويه الواقع التاريخى المعاصر له، وإنما بغرض النزعة الاصلاحية والتهذيبية والتعليمية وبمفهوم الرواية الرمزية.

أما «ايفيجينيا» فهى أقصر روايات جونثالو تورينتى بايستير ، حيث تقص ظروف موت ايفيجينيا فى ميناء «أوليدى» من وجهة نظر تختلف تماما عن الأصل اليونانى. الرواية تشير إلى أن الذى حدث يرجع إلى تعارض المصالح الشخصية وتطاحن النفوس الوضيعة وظهور الحقد ليكون هو سيد الموقف، وأن الأسباب الحقيقية التى أدت إلى حرب طروادة كانت خصومات وتنافسات تجارية ومصالح مفتعلة . ولقد قام المحرضون المرتشون بإيعاز من «مينلاو» بإثارة الفتن والكراهية والخوف بين سكان «هيلاد» لإشعال نيران الحرب. كان على «ايفيجينيا» أن تموت ليس بسبب أن التضحية بها كانت أمرا لازما لتهدئة غضب الآلهة، رغم أنهم أرسلوا رياحا طيبة إلى ميناء «اوليدى» ، وإنما لأن شبابها وجمالها أثارا كراهية وغضب العديد من الذين كانوا يحسدونها ولم يكن فى استطاعتهم السماح لها بأن تكون سعيدة.

والرواية تقدم ايفيجينيا على أنها ليست ابنة «اجاممنون» و«كليمينيسترا» وإنما هى ابنة كل من «هيلين» و«تيسيو». ويقوم «كالكاس»- العراف والعالم الجاهل- بابلاغ «مينلاو» بهذا الموضوع الذى يحرك فيه رغبة الانتقام من «ايفيجينيا» ، تلك الفتاة الشابة الجميلة التى تسلب لب كل أهل اليونان . تتعرف على «أكيليس» الذى تلتقى به فى الخفاء ليعبر كل واحد منهما، عن حبه للآخر. وفى احدى المرات يتخفى «كالكاس» ليحضر لقاءهما، وما أن يشاهد الفتاة حتى يفتن بها. وباعتبار أن «كالكاس» شخصية وضيعة وأنه لن ينالها يتحول حبه لها إلى حقد عليها. وهنا يقرر أن يفعل كل ما فى وسعه ليحول دون سعادتها المنشودة مع «أكيليس» . ويبدأ تآمر «مينيلاو» والإلهه «ديانا»- التى تضمر حقدا لأن محبوبها «بليدا» يعشق إمرأة أخرى غيرها- ومع «كالكاس» ، صانع المؤامرة ، ضد «ايفيجينيا» . يتمتع «كالكاس» بشهرة كبيرة على أنه عراف بين أهل اليونان، وإن كان قد تخلى عن اعتقاده فى الآلهة دون أن يخبر أحدا بذلك، كما أنه فى ذات الوقت يحاول الاستفادة من إعتقاد الناس فى علمه حتى تستمر شهرته ومكانته بينهم. وأن ما لايعرفه أحد هو أن «كالكاس» ملم بمعارف علمية جعلته يقدم تفسيرا لحالة الهدوء التى جعلت القوارب فى ميناء أوليدى لاتتحرك ، وأن هذا يرجع إلى ظروف مناخية متشابكة قد تحدث فى القريب. ويستفيد «كالكاس» من حالة القلق التى يشعر بها أهل اليونان من جراء هذا الهدوء بأن يبلغهم بأن هذا عقاب إلهى وليعلن أهل اليونان بطريقة مأساوية - إن التضحية بايفيجينيا فقط هى التى ترضى الآلهة.

وفى ميدان المدينة يستمع أهل اليونان إلى رفض «أجا ممنون» بالتضحية بافيجينيا ، وأمام دهشة الجميع يؤيد أكيليس رأى أجاممنون . ولكن الظروف كانت ضدها ، حيث يقوم كالكاس بعمل كمين فى الليل ويقتل عددا من شباب المحاربين بسهام ديانا. وأمام هذا الدليل الجديد للغضب الإلهى، تتم الدعوة إلى عقد اجتماع فى الميدان فى اليوم التالى. ويحضر مينيلاو وكالكاس وأحد الجنود ليطالبون بالتضحية بايفيجينيا من أجل المصلحة العامة والطاعة للآلهة. ويحاول أجاممنون الصمود ولكن ليس بنفس درجة القوة السابقة. أما أكيليس، الذى خدعته ديانا ، فيعتقد أن ايفيجينيا لم تكن وفية له ولذا يقرر التراجع فى تأييده لتصبح الفتاة الجميلة دون دفاع عن نفسها.

وتصل إلى ميناء أوليدى السفينة التى تقل ايفيجينيا سعيدة لأنها سترى والدها وحبيبها. ولكن لم يذهب أى منهما لاستقبالها. ولكن وصيفها يوليسيس يخبرها بمصيرها الذى ينتظرها

على عكس ما كانت تتوقع. وفى وسط هذا الجو الكئيب كان لديها الجرأة لتعلن رفضها لما قاله يوليسيس وما زعم به بعد ذلك أجاممنون بالثناء على تضحيتها.

وبينما يتم الاستعداد للاحتفال ، تظهر ديانا وهى تمنى نفسها بالتمتع برؤية ايفيجينيا وهى تتعذب، تأخذ صورة إحدى مملوكاتها. وبهذا تكتشف أن ايفيجينيا تنتظر مولودا من أكيليس، وبما أن التضحية بامرأة حامل يعتبر انتهاكا لحرمة مذبح الإلهه العذراء فتقوم بتحذير كالكاس الذى يرفض طاعتها وأنه واثق من نفسه . وتتوجه الإلهه ديانا إلى زيوس الذى لايريد بدوره أن تعرف ديانا أن الآلهة ليس لهم سلطان على الطبيعة ويقترح عليها اتفاقا ينقذ سمعتهما، لأن ايفيجينيا هى فى الواقع الضحية ولكن قبل أن تسقط دماؤها على المذبح، تحاول ديانا أن تنتهز الفرصة بسرعة، فى الوقت الذى يعود فيه كالكاس إلى المؤمنين ليريهم السكين المخضبة بالدماء، لتبديل جسد ايفيجينيا بأيل عذراء مذبوحة لتوها. ويصاب كالكاس بالدهشة عندما يجد جثة هذا الحيوان، وبينما يعلن المجتمعون المعجزة إلا أنه الوحيد الذى لاينجح فى تفسير ما حدث.

بهذه الرواية قاص عالم بكل شىء يتحرك بضمير الغائب المعاصر الذى يدرك كل التفاصيل دون أن تخدعه المشادات بين الشخصيات . إنه لايترك فرصة دون أن يحدد دوره بينها بهدف كشف الهوة بين السرد الرسمى للواقع وبين الموقف الحقيقى. هذا الضمير الغائب استطاع أن يستفيد من الرواية الأصلية الحاضرة فى أذهان قرائه لكى يظهر الأساليب الدنيئة التى يشير إليها. إنه ينزع الثقة من شخصيات محددة مثل مينيلاو وأجاممنون ويوليسيس . إنها شخصيات صغيرة الحجم كثيرة الزعم، بطولاتهم تبجح وتدينهم تصنع خالص ووطنيتهم رغبات وطموحات شخصية . أما ايفيجينيا فقد خرجت واقفة على قدميها ثابتة الهمة. لم يكن لها مطالب أو مزاعم سوى أنها فتاة ساذجة أملها وطموحها الوحيد أن تتزوج . أنها ضحية بريئة لموقف الخسة والدناءة.

ويعرض بايستير شخصية كالكاس بطريقة مزرية تبعث على التأفف حيث يشير إليه على أنه الرجل المثقف الذى يذل نفسه رغبة فى السلطة، الذى يحيك الدسائس والمؤامرات بدلا من أن يكون الرجل صاحب الضمير الحى الواعى الرامى إلى تحقيق المثل والمبادىء العليا.

«كان رجلا مثقفا مبتسرا، عالم نبع فى اليونان عندما لم تبلغ المعرفة شأوها وشهرتها بين أفراد الشعب والتى بلغتها بعد ذلك. لو كان معاصرا لسقراط

لكان قد تجرع الشوكران السام. لو كان قد ولد قبل ذلك بعدة سنوات لاقتصرت الناس على رفع كتفيها أمام علمه استهجانًا: رفع الكتفين حركة استهجان عالمية من الملك إلى العبد ومن اليونان العظيمة حتى مصر ذاتها بلد الأسرار. أمام الفشل كان على كالكاس أن يزيف علمه بأن يحوله إلى الغش والخداع الذى كان يحترمه الناس ويدفعون فيه. أنه ملحد ، أصبح أسقفا لأى إله. عقلانى ظن نفسه انسانا يرى ما فى جوف الأرض، مفسر للعلاقات ومتبصر للمستقبل ، متحذلق حيث حوّل خطابته من المنطق إلى إثارة الشجون وبحركات يديه المسرحية . كان جسمه هزيلا ومجعدا، عيناه بهما بريق ذكاء وحسد، ابتسامته كانت مريرة وزائفة . مزود بأدوات المهنة، كان يتنقل من معبد إلى معبد، ومن ميدان إلى ميدان ، ومن مسابقة إلى مسابقة ، وفى كل الأنحاء كان يفاجىء محفل السامعين لأن ذلك يخرجه إلى الحياة . ولكن عندما ينزوى الليل وحيدا كان قلبه يتوجع ألما لأنه لم يظفر بعبدة جميلة تدفىء له مرقده وتوفر له الاحترام الواجب لعبقريته . كان يوحى بأنه مالك لبعض الحقائق حول الآلهة وحول علوم الذّرة، وإن هذه الحقائق جديرة بأن تطيح بالعالم، ولكنه لم يكن يغفل إذا أعلن عن هذه الحقائق على العامة فسوف يجذبونه من لحيته. ولكل هذا كان يأمل وينتظر فرصة الانتقام من الجميع . انتقام أيا كان حتى لو قام بأحقر أسلوب بتنظيم ثورة البروليتاريا وهدم المجتمع من أساسه»[٣٢].

وهذا المشهد الذى يقدمه بابيستير وصفا لكالكاس يتجه من السخرية إلى الطعن والقدح، فالجملة الأولى ساخرة ونلاحظ ذلك فى الإشارة إلى «الشهرة التى بلغتها بعد ذلك عن طريق المعرفة فى اليونان ثم يليها بالتلميح إلى «الشوكران السام» . ويبدو أن الكاتب قدم الجملة الثانية لتأكيد أو إعادة طرح الفكرة التى اقترحها قبل ذلك وهى أن المعرفة أصبح لها تقديرها، وهذه الفكرة تتفق مع المعلومة المعروفة عن أن اليونان هى مهد الفلسفة الغربية . ولكن ما تفعله هذه الجملة الثانية هو أنها تغير جذريا الانطباع الذى أحدثته الجملة الأولى وذلك من خلال الإشارة إلى موت سقراط الذى قرره معاصروه ، مما يجعل القارىء يتراجع ويصرف النظر ويعيد قراءته الأولى : «المعرفة بلغت شأوا كبيرا فى اليونان «هذه الجملة تنبىء عن شىء لايعلن عنه صراحة، بعكس ما يقال من أن «الشأو الذى بلغته المعرفة فى اليونان كان الحكم بالموت على العالم سقراط».

وفى مستوى الهجاء والتهكم يشير إلى «رفع الكتفين فى حركة استهجان عالمية» جملة تتعلق بمهمة المثقف. وحسب العبارة يواجه المثقف البدائل التالية: اللامبالاة عند الجمهور، المطاردة، الموت أو انحراف عبقريته. وأن المثقف الذى يريد أن يخالفه النجاح عليه أن ينكر ذاته الحقيقية ويتحول إلى ممثل أو بهلوان . والقصاص يعبر عن نقده لهذا التحول من خلال ألفاظ مثل «أدوات» المهنة فضلا عن استخدام نبرة السخرية.

وتزداد حدة النقد، لأن النظرية غير الظاهرة للحكم على المثقف «القدرة الفائقة والمسئولية الكبيرة». وبما أن المثقف يتمتع بقدر من الذكاء والبصيرة وحدة النظر الكافية ليدقق ويتفحص ذاته، فإنه يعترف بتبعيته المادية والنفسية لأصحاب الثروة أو السلطة أو الجمال أو الشباب باعتبارها صفات يتمنى أن تؤول إليه . إنه يستاء لهذه التبعية بنفس الدرجة التى يتشوق فيها إلى السلطة والمعادلة لدرجة الانتقام من الكائنات الأخرى التى تقل عنه فى الفكر والإدراك ، ولكنها هى التى تمارس تأثيرها عليه. ومن خلال مشاعر الكراهية والتضاؤل التى يحس بها تتولد لديه من خلال عبارات الايديولوجيا التى تحض على العنف والهدم . ويعتبر هذا المثقف النموذج النقيض للرؤية الأفلاطونية المتفائلة بأن المعرفة هى التى تصنع أفضل الرجال. إنه يستخدم ذكاءه لإلحاق الضرر بالآخرين .

وعلى الرغم من أن كالكاس هو النموذج الذى يواجه نقدا شديدا من الجميع، إلا أن أى شخصية من الشخصيات لم تسلم من سخرية بايبستير الذى يسعى إلى تدمير النماذج البطولية: مينيلاو ديّوث حسود ، باتروكلو مخنث بكاء. يوليسيس: شخصية مستهترة خالعة العذار. أكيليس شخصية عديمة التفكير طائشة . وحتى أجاممنون ، الذى يعتبر من أخف الشخصيات ظلا إلا أن ظاهره يختلف عن باطنه . كلماته سلاح ذو حدين تعرض ضعفه الواضح وفى نفس الوقت تسعى لاخفاء هذا الضعف.

ويعتبر سلوك السياسين وعدم مصداقية كلماتهم مصدرا بارزا وشائعا استخدمه بايبستير لإظهار تلك السلوكيات المصطنعة للأبطال وبيان زعم هيبتهم. ونورد بعض الاستشهادات التى تتعلق بالاجتماع الأول الذى عقد فى الميدان اليونانى لمحاكمة ايفيجينيا والتضحية بها: الاستشهاد الأول: دهشة العامة من كلمات أجاممنون «كان من الطبيعى أن يجدوا ألم والدها معبرا عنه علانية بوقار مأساوى ، بجملة إن لم تكن شعرا تكون نثرا ايقاعيا»[٣٣] الاستشهاد الثانى : دهشة الآلهة من تدخل أكيليس: «-سترى- قال أبولو (غير المرئى) إلى واحد آخر

من الآلهـة (غـيـر مـرئى أيضـا) سـترى كـيف يكون التـعـبـيـر ببيت شـعـر ملحمى سداسى الـــوزن»[٣٤]. والاستشهاد الثالث: يصف رد فعل جمهور الحاضرين على كلمات أكيليس : «كانت الدهشة كبيرة. لم يكن الملك نفسه على مستوى الأحداث بالنسبة للرجال. كان بطيئا فى الرد. تأخر العناق الذى قام به نحو أكيليس نصف دقيقة ليكون المشهد كاملا . نصف دقيقة : وقفة ملأتها الدهشة والذهول . لو كان اوريبيديس قد استوعب المشهد، لما كان قد سمح بهاتين الوقفتين من الصمت، لأن فلسفة الجمال الأغريقية أغفلت القيمة الموسيقية لتلك الوقفات»[٣٥].

وينتقل الكاتب بعد ذلك إلى تكثيف الثناء والاطراء على ظلال شخصية أجاممنون «ظلال بطولية هائلة، ظلال مهيبة أثارت حسد الآلهة الأبدية التى تُعرف بأنها بلاظلال » [٣٦]. وتمجيد الظلال على الكائن المخلوق الذى هو سبب فيها يتشابه مع تمجيد الصورة على الإنسان فى «عودة يوليسيس» ، والذى أطلقنا عليه اسم التغيير فى درجات علم الكائنات وأن الغرض من هذا التغيير هو شد الانتباه بوجود حالة من عدم التوازن وتحريك القارىء لتفسير مسبباته . وفى هذه الحالة فإن تمجيد الظلال والإشادة بها وتفوقها على الشخصية يفترض سطحية هذه الشخصية وخلوها من العلاقة المأساوية ، لأن ما يبقى هو ظله فقط.

وهناك مصدر آخر للسخرية فى هذه الرواية يقوم على التأكيد القاطع بوجود شىء مزيف تماما يتمثل فى المونولوج الداخلى للجنود الذين ينتظرون التضحية بايفيجينيا حيث يستدعى التفكير والتأمل : «الحرب تجارة الملوك ، لأنه بدونها لن تكون هناك ضرورة لهم. وعندما يقضى الشعب على الملوك فإن الحروب ستنتهى إلى الأبد » [٣٧]. أنه تأكيد الواثق، ولكن عصور التاريخ لفظته ودحضته، ويهدف الكاتب من ذلك السخرية من أولئك الذين يعتقدون فى تلك الشعارات السياسية باعتبارها الدواء لكل شرور البشرية. لقد سبق أن قلل هؤلاء من شأن ثورة العمال ومن حكومة المثقفين.

من المعروف أن الآلهة الإغريقية فى الأسطورة والملحمة والمأساة الكلاسيكية هى دائما آلهة تتفوق على الجنس البشرى من حيث جلال عاطفتها، ولكنها فى هذه الرواية آلهة صغيرة حقيرة. تلجأ إلى الافتراء وتوجد الوقيعة بين البشر وتتصنع وتكذب وتخدع لتخفى عجزها . إنها ظلال لما كانت عليه أولا. هذه الآلهة مثلها مثل الأبطال لايبقى منها سوى مظهر السيادة التى لايؤمن بها أو يصدقها سوى جماهير الجهلاء والأغبياء.

وعندما يكشف «بوسيدون» لـ «تيتيس» السر بأن الآلهة استهانت وأغفلت الطبيعة التى بدأت تؤدى وظيفتها دون الاعتماد على تلك الآلهة ، يقول فى «نبرة مريرة : شىء يحدث مثل حالة الندم التى يشعر بها ملك - لتكاسله- عندما تضيع من بين يديه مملكته»(٣٧). ويعتبر زيوس ، شيخ آلهة الأقدمين عند اليونان ، بأنه خالع العذار والداهية الذى يعرف أكثر من أى إله آخر أهمية الرياء والمواراة والدرجات السفلى للسياسة التى يؤسس عليها مركزه المرموق. والكلمات التالية التى يقولها أمام مجلس الآلهة ترسم لنا صورته : «لأنه ليس من المؤكد ، أيها الآلهة، ذكورا وإناثا ، أن أفرض عليكم طموحى وهواى، وإنما السبب- بصفتى السامية- يتفق تماما مع إرادتى وأن ما أريده يجب قبوله لأنه هو العدل والضرورى والمناسب للجميع»(٣٨). وهنا نجد السبب فى وجود الديكتاتورية الشخصية الظالمة . وهناك كلمات أخرى للإله زيوس تكشف عن شخصيته : «عندما يتخلى الناس عن اعتقادهم فى ذواتنا، فإنهم سيستمرون فى مجدتنا . لأن اسم الإله هو الورقة الرابحة الصالحة لكل ما هو خارق للقوانين»(٣٩).

والرواية هى سلسلة من الروايات التى تقدم السخرية المعاصرة من خلال رؤية العالم القديم:

«ينام والدى على غناء البلبل . والدتى لاتنام مبكرا لأن عليها دائما أن تصفى الحسابات مع رئيس إدارة التموين»(٤٠).

.....

«عائلة أتريداس جديرة بالاحترام ولذلك تحدث فيها الفضائح»(٤١).

وعلى نفس القدر من السخرية يقدم لنا رؤيته لطبيعة مشاعر باتركولو تجاه أكيليس «كانت روحا حساسة، كانت عاطفية. لقد وجد فى أكيليس نصفه المفقود. انظر «الوليمة» عند أفلاطون»(٤٢).

وفى هذه الفقرة يمكننا أن نلاحظ القدرة على المزج بين الإشارات المرجعية الأسطورية والمعاصرة كوسيلة استخدام السخرية كعنصر للتخفيف حيث يرفض ما يريد أن يؤكده:

«ايفيجينا ، تلك الفتاة الملتهبة بالوطنية، نظمت جمعية للشباب اليونانيين لإنقاذ المحاربين.

لم تكن فكرة هذه الجمعية تتسم بالحماقة لإظهار جمالها ولتتحرك بين الجنود بصحبة صديقاتها الأكثر جمالا ، ولكنها جمعية تتسم بالجدية والخضوع للأوامر المباشرة للقيادات»(٤٣).

ونلاحظ أن نظام الطباعة فى الرواية يساهم فى أثر السخرية ، فالجملة الثانية التى تلغى تماما المعنى الحرفى للجملة الأولى تنفصلها عنها مسافة تسمح للقارىء بوقفة تؤدى إلى ضمان وصول أثر السخرية.

وتوجد عبارة أخرى أكثر فاعلية:

«ما أن وصل أكيليس حتى أطلقت عليه ايفيجينيا كل أسلحة الدياليكتيكية لإقناعه بالعدول عن أهدافه العسكرية. ولكن مجادلاتها كانت تقتصر على جملة واحدة تقولها بجميع النغمات الصوتية ، على الرغم من أن مجموعة المداعبات التى كانت تصاحبها كانت أكثر تنوعا.

– لا أريد أن تذهب إلى طراودة إلا أريد أن تذهب ...! لا أريد أن ... !»[٤٤].

هنا تنطلق أسلحة الدياليكتيكية ضد الأهداف العسكرية، ولكن هذا الجدل ليس هو ذلك الجدل، إذ أنه يتكون من جملة واحدة . إن الأصل الفكرى لمصطلح «الدياليكتيكية» يصبح عاجزا عن أداء رسالته لأنه يدور فى اطار «جملة واحدة تقولها بجميع النغمات الصوتية». وإن هذه الجملة تكتسب بدورها بعدا جديدا من خلال « على الرغم من أن مجموعة المداعبات التى كانت تصاحبها كانت أكثر تنوعا». إن النغمة الموضوعية والهادئة التى يحافظ عليها القصاص تبرز الصفة الهزلية لكلماته .

وفى عام ١٩٣٧ كان جونثالو تورينتى بايستير قد أوضح نبؤته حول الأدب الإسبانى: «يفترض العودة إلى ما هو بطولى واستعارة مسمياته من الملحمة ، كما يقول لنا أسكيلوس، فى مناسبة أخرى، عمل مأساة بفتات من وليمة هوميروس»[٤٥]. ومن المثير للفضول أن نبؤته قد تحققت من خلال «عودة يوليسيس» و«ايفيجينيا».

هوامش الفصل الثالث

١- المصادر التى تدرس الأسطورة متعددة، ولكى نحصل على فكرة عامة تتعلق بها من خلال الآراء المختلفة ، أنظر:

- John B. Vickery : Myth and literature, Lincoln, University of Nebraska Press, 1971 .
- K. K. Ruthven : Myth, the critical Idiom Series, 31 , ed. John D. Jump , London : Methuen, 1976 .
- Marcelino C. Peñuelas: Mito, literatura y realidad, Ed. Gredos, Madrid, 1965 .
- Luis Cencillo : Mito : Semántica y realidad, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970 .

٢- أنظر : -Feder , p. 23 .

٣- بشأن الأشكال الحديثة للأسطورة ، أنظر :

- Georges Sorel : Reflexiones sobre la violencia, trad. Luis Alberto Ruiz, Ed. La Pleyade, Buenos Aires.
- Roland Barthes : Mythologies, Trad. Annette Lavers, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1975 .

٤- أنظر : - Peñuelas, 1980 .

٥- أنظر : Georges Sorel, p. 124 .

٦- المصدر السابق ، ص٣٩ .

٧- إينياس "Aeneid- La Eneida" قصيدة ملحمية مشهورة كتبها فيرجيل تضم اثنى عشر نشيدا وهى تقليد جيد للإلياذة والأوديسة (٨٩-١٩ ق.م) وموجز موضوعها أن «إينياس» الطروادى نجا من طروادة مع بعض أتباعه بعد أن دمرها اليونانيون بواسطة حيلة، هى صنع حصان خشبى كبير اختبأ فيه المقاتلون، وأوهموا الطرواديين أنهم راحلون، ففتحوا متاريسهم، فانقض عليهم الجنود المختبئون ، وفتكوا بالطرواديين ليلا. ويستيقظ «إينياس» بعد أن رأى فى الحلم صورة «هكتور» فيشهد مصرع «بريام» الشيخ، ويحمل والده، ويأخذ بيد ابنه، وتتبعه امرأته ، يتسللون فى الظلام. وبعد سفر ومغامرات فى البحار واستمرت ست سنين ، كان على وشك الوصول بسفنه إلى ايطاليا. ولكن الإلهه «جونون» سلط على سفنه ريحا فيغرق بعضها، وينجو بعضها الآخر، ويرسى على شواطىء «ليبيا» . وهناك فى «قرطاجنة» يتعرف على الملكة «ديدون»، ويقوم بينهما حب، على أثر إرسال الإلهه «فينوس» لأله الحب «كوبيدون» إلى الملكة فى صورة ابن «إينياس» بناء على نصيحة «جوبيتر» تاركا «ديدون» يائسة، تقتل نفسها، وتلعن البطل . ويذهب «إينياس» فى

طريقه إلى ايطاليا. وأهم ما يصادفه فى مدينة «كوميه» أنه ينزل فى كهف الكاهنة حيث تتنبأ له بمغامرات وآلام جديدة. ثم يزود بغصن مقدس ذى أوراق ذهبية، ويقدم قربانا للآلهة «بروزربين» وزوجها «بلوتون» ، الحاكمان على الدار الآخرة، فينزل إلى العالم الآخر تحت الأرض، فيصادف ربان سفينة الموتى التى تنقلهم إلى العالم الآخر، ويسمى هذا الربان «كارون» ، ويسير معه عبر نهر «ستيكس» ويلقى كذلك الطلب الوحشى ذا الحلاقيم الثلاثة «كيربيروس» الذى يمنع الموتى من الرجوع للدنيا. وهناك يلتقى بمن لم يدفنوا الموتى والمنتحرين ، ويراهم يطالبون بأن يدفنوا، ويرى فى حقل الدموع موتى الحب، وبينهم «ديدون» التى لاتصغى إلى رجائه وتوسله إليها أن تسامحه ، ثم يرى الأبطال الذين سقطوا فى ميادين الحرب .. ويلقى بعد ذلك بالغصن المقدس الذى جعله يعبر نهر «ستيكس» . ثم يذهب إلى مقام له الأرواح التى ستهبط للدار الدنيا، ومنهم العظماء الرومانيون من سلالته . ثم يعبر ذلك العالم مع الشاعر «موزيوس» الذى كان يصحبه فى رحلته ، ويترك الباب العاجى الذى يفصل ذلك العالم من عالمنا، حيث تنطلق منه الأحلام الخيالية لعالم الناس (ربما كان هذا ايحاء من الشاعر بأن ما وصفه ليس سوى حلم)- وبعد ذلك يحكى الشاعر مغامرات بطله فى ايطاليا وكيف تغلب على أعدائه حتى استقر له الأمر والملك . (المصدر: د. محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ص١٤٨) .

٨- «أوديسيا» هى ملحمة هوميروس الثانية بعد «الإلياذة» وتعد أكمل الملاحم القديمة، لأن هوميروس فاق فى ملاحمه جميع شعراء اليونان، كما يرى أرسطو (فن الشعر ١٤٥٩، ص١١-١٦) . وموضوع ملحمة «أوديسيا» هو عودة «أودسيوس» ، وهو «يوليسيس» من حرب طروادة ، بعد انتهائها بعشر سنين ، والحوادث التى تعرضها هذه الملحمة تستغرق ستة أسابيع (التتوافر لها الوحدة كما يرى أرسطو، فن الشعر، فصل ٢٤) . وكان قد رجع كل من بقوا أحياء بعد معركة طروادة، أو ظن أنهم ماتوا، إلا أودسيوس الذى منعته الإلهة كاليبسو من مغادرة جزيرة «أوجوجيا» سبع سنين . وفى غيبة أودسيوس تنافس أمراء جزيرة «ايتاكا» على الحظوة لدى امرأة أودسيوس المسماة «بنيليوب» ، فكانت هذه تتعلل لهم بأنها يجب أن تتم أولا عمل كفن لوالد أودسيوس وهو لايرتيس، ولكنها كانت تنقض ليلا غزلها الذى نسجته نهارا. ويذهب تليماخوس ابن أودسيوس يسأل العائدين من حرب طروادة عن أخبار والده. فلايظفر بشىء ويدبر له المنافسون لأمه مكيدة حتى لايرجع . ويأمر الإله «زيوس» باطلاق سراح «أودسيوس» . وتصادفه فى عودته مخاطر كثيرة، قبل اطلاق سراحه وبعده ، ويقصها على «ألكينوس» والد الأميرة «نوزيكا» وحاكم جزيرة أسطورية تسمى «سيجريا» . ويهدى هذا الحاكم «أودسيوس» سفينة يعود بها إلى جزيرته «ايتاكا» متنكرا فى زى شيخ متسول. ويتعرف الأب على ابنه تليماخوس الذى قد نجا من المكيدة المدبرة له، ويتعاهدان على التخلص من أمراء الجزيرة المتنافسين على «بينيلوب» . ويدخل أودسيوس قصره متنكرا ، فيكون كلبه «أرجوس» أول من يتعرف عليه ويموت على قدميه. وتعد «بنيليوب» بالزواج ممن يستطيع أن يصيب الهدف بقوس كان عندها لأودسيوس . فيكون أودسيوس هو الذى يصيب الهدف. ويقضى أودسيوس - بعد تعارفه بإمرأته- على

جميع منافسيه فيها ، بمساعدة ابنه وأتباعه، ويتعارف «أودسيوس» على أبيه «لايرتيس» ويحاول أقارب المتنافسين الانتقام من أودسيوس. ولكن الأب وابنه وأتباعه يصدونهم . وتتدخل الإلهة «أثينا» لوقف الدماء وإقرار السلام. (المصدر د. محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثالثة، القاهرة ، ص١٤٤-١٤٥) .

٩- رحلة الفتى توبياس ، ص٥١ .

١٠- المصدر السابق، ص٢٦٥ .

١١- جونثالو تورينتى بايستير ، الصواب والقدر فى المأساة القادمة ، ص٢١٥ .

١٢- جونثالو تورينتى بايستير ، مقدمة الأعمال الكاملة، ص٥٥ .

١٣- خابيير مارينيو ، ص٥٩٣ .

١٤- الجزء الخاص بالمقدمة والمكتوب بحروف مائلة دخيل على أصل الرواية (الصفحات ١٣-١٨) وكذلك الصفحات الثمانية الأخيرة (٥٨١-٥٨٩) بعد حالة «الوهم» التى عاشها خابيير (هذه الحالة هى النهاية الأصلية للرواية وتبدأ من صفحة ٥٧٣ وحتى منتصف صفحة ٥٨١) وصفحات الخاتمة من ٥٩٣ حتى صفحة ٥٩٧ .

١٥- خابيير مارينيو ، ص١٧ .

١٦- خابيير مارينيو، ص٢١ .

١٧- خابيير مارينيو، ص٢١ .

١٨- خابيير مارينيو ، ص٣٧-٣٨ .

١٩- حول هذه النقطة، أنظر ميخائيل باختين «الملحمة والرواية» ص١٠-٢٠ .

٢٠- الاستشهادات المقتبسة فى الجزء الأول من الرواية :

"Littora cum Patriae lacrimans portsque relnquo et campos ubi trojae fuit"

(هجرت ، فى النهاية ، باكيا شواطىء ومرافىء الوطن والحقول حيث كانت طروادة) لا أينيدا- إينياس» الكتاب الثالث، فى الجزء الثالث:

"... Vivo temptat praevertere amore Jampridem resides animos desuetraque Corda".

(بحب نابض يحاول تغيير الأرواح التى كانت هادئة قبل ذلك والقلوب التى لاتتعود على أن تحب) لا إينيدا ، الكتاب الرابع.

٢١- خابيير مارينيو، ص٥٩٦-٥٩٧ .

٢٢- خابيير مارينيو، ص٥١٥ .

٢٣- «نزع أحشاء الرواية» جملة يستخدمها تورينتى بايستير عند الإشارة إلى قضية تزييف الواقع . أنظر : كلمة بايستير فى الرواية الإسبانية المعاصرة، ص٩ .

٢٤- الآراء المعروضة يؤكدها جونثالو تورينتى بايستير فى كتاباته حول عقد الأربعينات: «على الرغم من ذلك يوجد شيء يبدو لى واضحًا وجليا، ابتداء من «جرينلدو» (١٩٤٤) وبشكل أوضح من رواية «جوادلوبى ليمون» و«ايفيجينيا» توجد اشارات مباشرة تتعلق بالواقع الإسبانى لايدركها إلا من كان يعيش آنذاك ويعيش الآن، مثل حالتى، فى إسبانيا: أريد أن أقول بطريقة غير مباشرة أو رمزية ... لقد فضلت آنذاك ما كنت جديرا به ، أعنى النقد غير المباشر وأنه عند قراءة الأعمال (أقول أن قليلا من الناس قرأوها) يمكن التفكير : يوجد هنا إنسان غارق فى سياق لايتفق معه ويعلنه كما يستطيع «... الأمر الذى جعل هذه الروايات تمر من على الرقابة دون عوائق هو أن قراء خدمة السلطة لم يكونوا على علم بوظيفتهم وأنهم لم يعرفوا القراءة بين السطور ، ولكن الحقيقة أن هناك قراء آخرين لم يدركوا المعنى الأخير لتلك الأعمال».

أنظر: الرواية الإسبانية المعاصرة ، ص١١٧-١١٨ .

٢٥- أنظر : . Casi unas memorias, 174

٢٦- د. أمينة رشيد : «السيموطيقا فى الوعى المعرفى المعاصرة»، من كتاب أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص٦٠ .

٢٧- عودة يوليسيس، ص١٤٣ .

٢٨- «زيوس» هذا شيخ آلهة الأقدمين عند اليونان، وفى بعض الأساطير أنه جعل نفسه نسرا وهبط إلى الأرض فوجد غلاما اسمه «جانيميد» ابن أحد الرعاة، فأعجب به فاختطفه وصعد به إلى السماء وجعله ساقيه.

٢٩- عودة يوليسيس، ص٧٦ .

٣٠- عودة يوليسيس، ص١٦٠ .

٣١- مدخل إلى «ايفيجينيا» ، الأعمال الكاملة، ص٨٥٣ .

٣٢- ايفيجينيا ، ص٨٦٢-٨٦٢ .

٣٣- ايفيجيتيا ، ص٨٩٨ .

٣٤- ايفيجنيا، ص٨٩٩ .

٣٥- ايفيجنيا ، ص٨٩٩-٩٠٠ .

٣٦- ايفيجينيا، ص٨٩٨ ،

٣٧- ايفيجينيا ، ص٨٨٩-٨٩٠، ليس من المستبعد أن تكون هذه المشابهة إشارة إلى الملك الفونسو الثالث عشر.

٣٨- ايفيجينا، ص٨٧٦ .

٣٩- ايفيجينيا ، ص٨٧٣ ، قارن هذه الكلمات بالكلمات التى سبق أن ذكرت عن الأسقف «زيوس» فى «عودة يوليسيس».

٤٠- ايفيجينا، ص٨٦٧ .

٤١- ايفيجينيا ، ص٩٣٠ .

٤٢- ايفيجينا، ص٨٦٥ .

٤٣- ايفجينيا، ص٨٦٤ .

٤٤- ايفيجينيا، ص٨٨٠-٨٨١ .

٤٥- جونثالو تورينتى بايبستير ، الصواب والقدر فى المأساة القادمة، ص٢١٥ .

الفصل الرابع
المحاكاة الساخرة فى روايــة
« انقلاب جوادالوبى ليمون »

فى الفصل السابق تحدثنا عن السخرية من خلال الدلالات السياسية المتعددة وعن الخطاب الأسطورى وعن الترابط بين الملحمة والماسأة . وفى هذا الفصل نحاول استكشاف أساليب التهكم والهجاء للمحاكاة الساخرة فى الفن الروائى للكاتب من خلال دراسة روايته «انقلاب جوادالوبى ليمون». وموضوع هذه الرواية يقوم على كيفية خلق أسطورة سياسية وهى فى هذا تتفق مع «عودة يوليسيس» وإن كانت لاتقوم على أسطورة أدبية معروفة.

«انقلاب جوادالوبى ليمون» هى هجاء سياسى وسيلته الرئيسية المحاكاة الساخرة لخطابات متعددة. تهدف الرواية إلى أن تكون قصة تاريخية: خيوطها الداخلية تقوم على تغيير الحكومة بقوة السلاح فى إحدى الجمهوريات الإسبانية الأمريكية فى بدايات القرن التاسع عشر. تقدم الصفحات الأولى من الرواية التفاصيل الكثيرة والظروف البيئية والوثائق على طريقة الأخبار والتعليقات الصحفية . تكثر فيها الإشارات إلى أحداث وشخصيات تاريخ القارة الأمريكية الإسبانية. وعلى صفحاتها يسرد الكاتب مصادر متنوعة توضح بجلاء الأوامر العليا ومبايعات الحكومة والأخبار الصحفية والمناقشات البرلمانية والمراسلات والمذكرات وقصص الحب والقصائد الشعبية.

ومع ذلك فالرواية هى جمهورية خيالية مثلها مثل الوثائق التى تقدمها لتدعيم الأحداث التى تدور بداخلها . يسعى الكاتب إلى إقامة عالم مكون من أحداث حقيقية تؤدى إلى قلب النظام السياسى . فالحقائق التى يقدمها بشكل تاريخى من عالم الخيال تتناقض فيما بينها ، أو هى غالبا عاجزة عن أداء مهمتها من خلال التعليقات التى يقدمها الكاتب على لسانه . ففى بعض الأحوال يشير إلى أخبار وتفسيرات متعارضة للأحداث التى يسردها والتى تنسب إلى مؤرخين وأدباء ونقاد وهميين.

ومنذ عهد أرسطو تمت صياغة التاريخ على أنه يقص ما حدث وأن الأدب يسرد ما يمكن أن يحدث . وهذا التصور يعطى للخطاب التاريخى التفوق والامتياز على الخطابات الأدبية من

حيث صدق الحقيقة. وهذا يرجع إلى إرتباط الخطاب التاريخى بأحداث فردية خاصة يمكن التحقق منها ويمكن العثور عليها فى زمان ومكان محددين. كما أن الترابط بداخل الخطاب التاريخى مثل الإشارة إلى الشهادات والوثائق وحذف إشارات القاص، على المستوى السطحى على الأقل، لضمان صدق وموضوعية الخطاب التاريخى ضرورة لازمة. ولكن علم كتابة التاريخ الحديث والنظريات الحديثة للخطاب التاريخى ترك وراءه النظرية التى وضعها أرسطو بالتمييز بين التاريخ والخيال [1]. ونعترف اليوم أنه ليس من الممكن أن نحتوى ، بكلمات مختصرة ، شمولية التجربة من حيث الحدث التجريبى والحدث اللغوى لأن كلا منهما ينتمى إلى بنية مختلفة عن الأخرى وفقا لنظريات متباينة . وبالإضافة إلى ذلك فإن تعدد الأحداث الواقعة فى زمان ومكان محددين يتجاوز كثيرا إمكانات التعبير الشفوى.

ويتطلب العمل التاريخى انتقاء الجوانب الخاصة لنظرية الزمان والمكان التى تكون تحت الدراسة. وإن هذه الجوانب لايمكن الكشف عنها كلية وذلك لكثرة الوثائق التى يمكن للمؤرخ أن يحتويها لإعادة قراءة وبناء عصر من العصور الماضية وبالتالى تكون المهمة غير كاملة. وربما لعدم توافر كل عناصر المادة التاريخية، وبالتالى يكون على المؤرخ أن يلجأ إلى التحليل والتفسير والتأويل والانتقاء والتنظيم وفقا لمفاهيم نظرية. ثم ينتقل إلى مرحلة الصياغة التى تستلزم أيضا إجراءات مماثلة. وقد تواجه تلك المفاهيم النظرية أو الإجراءات نقدا وتفنيدا من مؤرخين آخرين يتبعون نفس المنهج أو من قارىء على دراية تامة بها. ومن هنا تكون الاختلافات بين المؤرخين الذين يدرسون عصرا ما من العصور أو مشكلة بعينها.

ومن الممكن أن تكون علاقات السببية بين الأحداث التاريخية قابلة للمجادلة وفتح المجال للأخذ والرد ، أو قد تؤدى إلى المخاطرة بالالتزام بأنظمة فكرية مسبقا تحدد حجم الأحداث الخاضعة للدراسة . وحول هذه المسألة يقول جورج تريفليان:

> «لايمكن فقط إيجاد قوانين السببية ذات الصلاحية الشاملة فى نظام معقد مركب، وإنما تفسير السبب والأثر فى حدث تاريخى فريد لايمكن أن نطلق عليه نظاما علميا. إن البحث وجمع المعلومات وتخزين البيانات ومحاولة كشفها واظهارها هى بكل تأكيد إجراءات علمية وليس عن طريق إكتشاف الأسباب والآثار»[2].

ومن المثير للفضول أنه فى هذا الهجوم على المزاعم العلمية لبعض المؤرخين يشير تريفليان

إلى «إكتشاف الأسباب والآثار» الأمر الذى يدعو للاقتناع بأنه توجد بالفعل علاقات دقيقة للسببية بين الأحداث التاريخية وإن كان بعض الدارسين قد أخضعوه للمناقشة والبحث والدراسة[٣]، ومن جهة أخرى كما أشار خوسيه باريلا أورتيجا:

«كما أن الاختلافات فى التفسير ليست حجة كافية حول استحالة الوصول بأى طريقة للرؤية الموضوعية فى التاريخ. ومن بين عدة أسباب، فالتفسيرات المتباينة لظاهرة مالاتكون دائما وليس من الضرورى أن يتم الجمع بينها واستبعادها فهى فى كثير من الحالات تكون مكملة أو اضافية ، وإنه دائما ما ترجع الاختلافات فى وجهات النظر إلى تباين فى العرض أو فى التأكيد أو فى الاستجابة لها فى إطار مستوى التفسير الذى ارتآه المؤرخون. إن الشروح المختلفة لنفس الأحداث يمكن أن تحتوى على درجات مماثلة للموضوعية»[٤].

ومن خلال هذه التأملات حول علاقة التاريخ بالواقع من الممكن أن تؤكد أنه على الرغم من أن التاريخ يعالج أحداثا «حقيقية» وأن الأدب عكس ذلك، فإننا لانجد أى نص تاريخى يكون «صادقا» إذا فهم أن هذا النص يتعلق بالأحداث مثلما وقعت. وبين الحدث التجريبى والحدث اللغوى لايوجد ولايمكن أن تكون هناك موافقة مشتركة بينهما.

وإذا كان هذا ما يتعلق بتاريخ الأحداث الواقعية، فإن الموقف يزداد تعقيدا عندما يختص بالخيال الذى هو محاكاة للخطاب التاريخى بالإضافة إلى عناصره الأخرى. وإذا كان من المشروع الافتراض أن نصا أدبيا يقدم على أنه سرد لأحداث تاريخية لكان من الواجب نسخ نظريات الخطاب التاريخى للوصول إلى درجة من الاحتمالية . ولكن من رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» نجد أن هذه النظريات لاتنسخ وإنما تحاكى. فبالإضافة إلى الرؤية الإحتمالية، نجد أن التعدد والانتشار للإشارات المرجعية للوثائق والمستندات هى بمثابة المحاكاة الساخرة المتقلبة . وهذا يقلل من الثقة فى النص المكتوب حيث أن البعض يرفضون البعض، وأنه من نفس الحدث تتولد ثلاث أو أربع أو خمس روايات متباينة متنازعة. ويكفى فقط أن نتساءل هل النص موجود أو من الممكن أن يوجد أو أنه نص يمكن الوثوق فيه .

ويؤكد جونثالو تورينتى بايستير فى رواية «انقلاب جوادا لوبى ليمون» على الرؤية التاريخية وفى ذات الوقت يدقق فى مدى أمانة مصادرها ، كما نرى فى طريقة سرد الأخبار الصحفية بالرواية:

«فى اليوم الثامن عشر من أغسطس سنة ألف وثمانمائة و ... أعلن عن موت الجنرال كلابيخو . صحف المدينة الأربعة- الفيدرال والاونيتاريو والايكو دى لوس باتريشيوس والديارو بوبولار – خصصت للحدث مقالات مطولة بكلمات تتباين نبراتها بين التمجيد والتضمين وبأسلوب نثرى جيد أو مبتذل ، وإن كانت الصحف الأربع فى مقالاتها قد اتفقت على أنه بموت الجنرال قد انتهى إلى الأبد التهديد التقليدى ضد أمن الدولة. وإن هذا بدوره سيحل ، إلى الأبد، كل المشكلات السياسية المعلقة، ولحسن الحظ أن الوطن أصبح خاليا من الطغاة وإن هذا قد يمكن من السير فى طريق التقدم والازدهار.

«وقالت صحيفة الفيدرال ، لن يجرؤ أحد الآن على معارضة اتحاد الولايات ، الأمل الأعظم للمحررين». «إننا لانعتقد ، بموت كلابيخو، أن هناك أسبابا جادة تحول دون وحدة الولايات»، علقت بذلك من جانبها صحيفة الاونيتاريو. «اختفت العقبة من أمام حكومة الشعب من أجل الشعب» (صحيفة بوبولار) . وكتب الناطق بلسان صحيفة لوس باتريشيوس أن السيد خ.ب. (الحروف الأولى التى يشتبه فيها كل الناس للبريجادير خوان باوتيستا ليثون) : «أخيرا يمكن للوطن أن يفرح، لا أحد يمنع حكومة الطبقات المسئولة المرشدة التى وضعت فى الساعات الحرجة كل ذكائها وأموالها فى خدمة الحرية»[٥].

وفى الصفحات التالية بالرواية:

«نشرت صحيفة الفيدرال فى عددها الخاص مقالا مطولا تؤكد فيه أن كلابيخو لم يعارض صراحة الاتحاد، واهتمت صحيفة الاونيتاريو باقناع قرائها أن كلابيخو كان يميل- كما يبدو- فى أيامه الأخيرة إلى الحل الوحدوى. وذكرت صحيفة «الايكو بوبولار» أن كلابيخو جاء من الشعب وأنه لم يقدم على خيانته بطريقة واضحة . أما صحيفة «صوت لوس باتريشيوس» فقد أفردت فى مكان بارز بالمقال مكانا لجملة كلابيخو يؤيد فيها حكومة الصفوة»[٦].

والقارىء لكل هذه المصادر المذكورة يتردد فى اصدار حكمه أو تصديقه لأى منها. فالآراء متعارضة فيما بينها فى البداية ثم متناقضة فى داخل كل صحيفة على حده، والقاص لايدلى ببرهان أو يضيف شيئا حول تفضيل مصدر على آخر أو يحل التناقض فى ذات الصحيفة ، مما

يجعل تلك المصادر تلغى نفسها بنفسها. ونلاحظ أن أسماء الصحف باتريشيو وبوبولار تتغاير من جملة إلى جملة. وحالة عدم الثبات فى هذه المسميات تساهم أيضا فى أن تفقد تلك المصادر طبيعتها وفاعليتها(٧).

وهناك طريقة أخرى استخدمها بايستير لنفس الغرض، الافراط فى البلاغة الصحفية بالتركيز على النغمة الرنانة لكلماتها مع السقطات المبتذلة فى الأسلوب. ويمكن أن نرى ذلك من خلال البيان الذى نشرته صحيفة لوس باتريشيوس للإعلان عن سهرة أدبية:

يقول النص حرفيا:

«الافتراض بنفاد عبقرية المرأة الأمريكية فى سور خوانا اينيس دى لاكروث هو واحد من الأخطاء التى تعرقل تطورنا كبلد حر متقدم ومستقل. إن عبقرية المرأة الأمريكية لم تنضب فحسب، وإنما ، على العكس ، تبعث قوية ، باندفاع انسان الغابة الذى لايروض ، مثل أشجار ودياننا ، مثل تيار مياه أنهارنا المثيرة للضوضاء ونيران براكيننا. سور خوانا اينيس دى لاكروث أرادت أن تكون وكانت، إلاهة البرناس العاشرة ليست الآن ساعة الجدل لتعداد ... على العكس من ذلك ، ينبغى علينا الاعلان ، وأن نعلن عن وجود إلاهة جديدة ... الآنسة برادوس ، أيا كان ترتيبها كإلاهة، ستبدأ هذه الليلة، فى صالونات الجمعية العلمية والأدبية العظيمة (التى تدين لها البلاد كثيرا) قراءة روايتها «أرميندا، أو المرأة بين رجلين...

سيقدر الحاضرون فى هذه الليلة بمقهى الممر (حيث يكون مقر الجمعية المذكورة) ما تساويه الجدارة، والاستحقاقات الأدبية والأخلاقية للآنسة برادوس ، حيث جمالها الأخاذ المعروف جيدا حيث يستوجب علينا أن نثنى عليها مرة أخرى. وبالنسبة للرواد المعتادين لاينبغى أن نذكرهم بجودة نكهة القهوة التى تقدم فى المكان المذكور. ولكن بالنسبة للذين لم يجربوها سيصبحون، من هذه الليلة، من الرواد المواظبين عليها»(٨) .

نلاحظ فى هذه الفقرة كثرة استخدام النعت وطلب التردد على الأماكن العامة والربط بين لعناصر اللغوية التي تشير إلى الإعجاب والغطرسة وإلى الابتذال والسفور (الاهات البرناس تعدادهم ، والمجموعة المشتركة للجمعية الثقافية والمقهى الشعبى) . وإن هذا التزاوج

والتذبذب بين التطلع إلى السمو والنزول إلى الإبتذال هو نوع من السخرية التهكمية الهاجية التى نلاحظها بين فصول الرواية بشكل واضح.

ويعتبر اللجوء إلى الهوامش التى تهدف إلى توثيق المواد المستخدمة إجراء معترف به فى الأبحاث والدراسات ذات الطبيعة الإعلامية أو التحليلية أو النقدية. والرواية تقدم سخريتها من هذا الاجراء، فالهوامش تحتوى على عناصر غير متوقعة، مثل تلك الجمل الدارجة والتعليقات المبتذلة التى تقلب جدية الإجراء وتقلل من فاعليته ونذكر مثالين أساسيين لهذا المصدر الذى لجأ إليه الكاتب:

١- سيلاحظ القارىء أنه تعسف فى هذه الجملة : «إساءة الفهم أو التفسير لمجرى التاريخ». دون شك أن هذا يرجع إلى أن جوادالوبى ليمون قد غيرت هذه الجملة فى الواقع ثلاث أو أربع مرات على الرغم من أنها جملة واحدة، سلسلة نهائية من الأحداث الخاصة لمشروع تاريخى غير منتظر . ولكن كتاب السيرة الذاتية عن جوادالوبى ليمون يستفيدون من الجملة مرات أخرى كثيرة. إنهم يريدون رؤية تحول فى ايقاع الكون فى كل كلمة ، فى كل نزوة، فى كل حركة لها. وهذا يبعث على السأم قليلا. يمكن أن يكون تابعا لمذهب الإسمية، ولكن ليس دائما أن تكون «ن» من «أ»[٩] ويجب فى هذه الفقرة مراعاة العطف فى الاشارة إلى مذهب الإسمية والجملة الدارجة. كما يكشف أيضا عن الاشارة الساخرة لنظرية عظماء الرجال فى التاريخ.

والحاشية التالية تحاول أن توضح منشأ قصة الحب الشعبية عن مغامرات جوادالوبى ليمون التى ترد فى النص:.

٢- تختص بالوثيقة المتأخرة بشأن كلابيخو وجوادالوبى ليمون. وجدتها فى عدة مجلات، بعناوين مختلفة : «رومانث الأمل» ، «رومانث الاستجوابات»، «وورمانث الأغانى الشعبية الحزينة المصحوبة بالقيثارة»، التى تتسم بالشعبية والقدم.

سيلاحظ القارىء بسهولة أن«رومانث» كلمة مثقفة ومتطورة وأنها جاءت بعد عام١٩٢٨ . أنقل هذا لأسباب تختص بالبنية الهندسية الأدبية وكتكريم لشاعر ما عظيم رأس عيد الغطاس . ربما لايكون هذا التوضيح مناسبا، ولكن الذى يحكم على ذلك بهذا النحو لايقرأ هذه الحاشية»[١٠].

حول هذه الحاشية نورد بعض الأمور، فإنه على الرغم من أن الجملتين الأوليين تحافظان على النبرة المتفق عليها بشأن توثيق الملاحظات ، فإنهما تشتملان على مؤشرات تخرج عن القياس. قصة الحب تشير إلى المحبوبة جوادالوبى ليمون من جانب القائد، ومع ذلك فإن القاص- المؤرخ ينسبها إلى الوثيقة المتأخرة بشأن جوادالوبى والجنرال كلابيخو. وهذا بسبب صدمة ، لأن القارىء يعرف أن جوادالوبى ليمون تعشق القائد راميرو ميندوثا بناء على ما رواه القاص باعتبار أن روايته هى قصة داخلية داخل النص الخارجى لرواية «انقلاب جوادالوبى ليمون». وأنها حبا فيه تكون الاستفادة من سلسلة حبها مع المرحوم الجنرال كلابيخو لتصبح هى محركة الانقلاب ولأن هدفها الحقيقى هو الوصول بميندوثا إلى السلطة. ولكن القاص يظهر هنا بحاشية يسعى من خلالها إلى تحديد وتوضيح أدق التفاصيل فى هذا التسلسل التاريخى حيث يتجاوز عن الإشارة إلى الدرجة العسكرية لعاشق جوادالوبى. وهذه الزلة تضع القارىء على عتبة الحذر، ومن ثم يبدأ فى مراجعة ثقته فى النص التفسيرى.

أما الجملة الثانية فإنها تقدم ثلاثة عناوين ممكنة لقصة الحب وسردا لأصلها الذى تستبعده الجملة الثالثة. والجملة الثالثة تتسم بالغموض ، إذ أنه ليس من الممكن تحديد ما إذا كان القارىء الذى توجه إليه هذه الرسالة يعيش داخل أم خارج حلقة الخيال، بمعنى ما إذا كان يشكل طرفا فى خلق الرواية، أو إذا كان هو القارىء المتخفى المتلقى لتلك المحاكاة الساخرة والتى تكون على نفس مستوى مصدر قصة الحب الرومانثى (كلمة الرومانث كلمة مشتقة متطورة وجاءت بعد عام ١٩٢٨) ... لأنها بالتالى عمل أدبى مثلها مثل كل الأعمال الأخرى التى يصدرها مؤلف القصص الخيالية)، وأنه بانتشار هذا النموذج المسلى هو نوع من عملية التثقيف المفتعل . وحالة الغموض التى نجدها فى هذه الجملة يرجع إلى موقعها فى الفقرة ، فهى واقعة بين جملتين صحيحتى التركيب النحوى على الرغم من معناهما المشكوك فيه، وبين جملتين أخريين تبرزان أساس الصفة الفنية مع إشارات إلى «أسباب الهندسة الأدبية» والقول بجملة ختامية تتسم بالعجرفة والتكبر «الذى يحكم على ذلك بهذا النحو لايقرأ هذه الحاشية»، وهى تحذير لايمكن تجنبه لأنه للوصول إلى هذه الجملة يجد القارىء نفسه ملزما بقراءة الحاشية كلها. كما نلاحظ الإبهام فى الإشارة إلى إمكانية وجود مؤلف أو ملهم للرومانث «شاعر ما عظيم رأس عيد الغطاس» يساهم فى قلب نظام الوظيفة الإعلامية للحاشية المفروض فيها توثيق الملاحظات.

ومن خلال الاستشهاد السابق وعلى طول الرواية تأخذ شخصية القاص أشكالا متعددة فنجد الشخصية الدقيقة التى تهتم بالتفاصيل وجمع المصادر الموثقة تتحول إلى شخصية الساخر الذى يقوم بهدم النصوص التى يبتدعها. ومن شخصية المؤرخ يصبح روائيا عالما ببواطن الأمور وأن أسرار بقية الشخصيات يكون على علم بها. ثم يعود إلى شخصية جامع الوثائق بروح طبيعية وسرعان ما ينقلب إلى معلق عليها دون مراعاة للتقاليد أو العرف لينتقل إلى صاحب إصدار الشهادة أو الحجة المباشرة وهكذا تباعا. ومع ذلك فإن الرواية لاتطرح موقف الثقة لدى القاص وإنما تجاه النصوص. فالقاص يحافظ على ثقة القارىء الذى يدرك موقفه الساخر إزاء النصوص التى يحاورها والشخصيات والمواقف التى يقدمها . وهذا الموقف الساخر يقيم علاقة مشتركة بين القاص والقارىء فى التآمر على النص.

ونعرض نموذجا آخر لأسلوب المحاكاة الساخرة لجمع الوثائق وتغير شكل شخصية القاص:

> لم يقدر المؤرخون هذه اللحظة على الوجه الأكمل، أنهم لم يمنحوها الاهتمام الواجب، ومن المحتمل أنهم يجهلونها. ومع ذلك فإن سنوات طوال من عمر الحياة القومية نبعت من هذه اللحظة ، سنوات ميسورة ومشهورة ، «مثل الحبة الصغيرة يخرج منها القمح الذهبى»[١١] ومع ذلك استطاع الشعراء أن يفهموها. توجد «قصيدة غنائية وصفية» تصف بالطبع هذه اللحظة و«قصيدة» تحطاء تشدو بها. بما فى ذلك شعراء الهجاء فى العصور التالية عندما تحدث أغلب الأدب عن هذه اللحظة أخذوا بها فى حسبانهم وتشير إليها بعض الابيات فى قصيدة مجهولة المؤلف صنفوها اليوم من ضمن المختارات كنموذج لعرق السخرية المولد. أنها القصيدة التى تقول مقطوعات منها:
>
> دون خوان باوتيستا ليشون،
>
> عسكرى عجوز،
>
> فى مقابلة ليلية
>
> مع جوادالوبى ليمون.
>
> يقول إن الثورة
>
> فى اتفاق متبادل خططوا،

لكن تخـيـل الأكـــثـــر غـــبـــاء
إن المقـــــــابـلـة الـكـامـلـة
كـــانت مـــحـــاكـــاة زوجــيـــة
أصــبح الخنزير فــيـهــا ليــشــون.

من المؤكد أنها تشكل جزءا من أسطورة جوادالوبى السوداء، ولكن الأسطورة السوداء هي فقط التعبير المشؤوم للمجد. لم يكن ليكتبها الشاعر الهجائى لو تخيل أن أبياته قد يتم نسخها على القمصان يراها فى كل الطبعات بمذكرة فى أسفلها : ننسخ الأبيات العشرة المشهورة ليست لإحساسنا بالتضامن مع مضمونها ، وإنما بصفتها نموذجا لإمكانات الهجاء للجنس البشرى»، لقد كان يفضل أن يتضامن القراء وكتبة المختارات مع مضمون القصيدة ، لأنه إنتمى إلى تلك الطائفة المعروفة بالقذف، التى افترضت، فى الواقع، وجود معاشرة غير شرعية بين ليشون وجوادالوبى وإنه ، على الأخص ، رفض دائما أن يصدر عنها هذا الإلهام العبقرى. إنها ذرية حاقدة وسوقة حاسدة وصلت إلى درجة أن تنسب كل المسئولية التاريخية لتلك اللحظة إلى سافدرا، المدرس- وربما كان هناك وقاحة أكثر من ذلك- الذى ألمح فى أربعة أبيات لأحد السونيتات المنسية اليوم:

... مـــدرس أهداك المجـــد،
جـــعلتك الدعـــاية مـــقـــدســـا،
وهذه هى الحــملة التى يطيــر بهـــا
اســمك فى ســمــاء التـــاريخ(١٢).

هذا الجزء النقدى الببيلوجرا فى القائم على المحاكاة الساخرة الذى يأخذ جانبا من صفحات الرواية يقدم لنا رؤى متعددة . فمن جهة يقطع هذا الجزء تسلسل سياق الرواية مما يدعونا إلى الاهتمام بإبداعها ونفس هذا الاستطراد نجده فى رواية دون كيخوته عندما يتوقف سرد مغامرة البشكنسى للإشارة باستفاضة عن مخاطر «إعادة بناء» النص الذى يقصه علينا(١٣). فالقارىء الذى كان منغمسا فى خطاب روائى يواجه فجأة خطابا بعيدا عن الأدب يحاكى بسخرية الخطاب النقدى والخطاب الشعرى وفى ذات الوقت يشكل جزءا من الخيال القصصى . وهذا ما يطلق عليه الخطاب المتعدد التكافؤ الذى يهدف إلى قلب النظام وفى ذات الوقت يطرح التساؤلات فيما يؤكده .

والاستشهاد السابق يوحى ببعد آخر وهو الجدل حول العلاقة بين التاريخ والأدب. أنه يؤكد أن الشعراء استطاعوا المعرفة والإدراك والتعبير عن الحقائق التى أفلتت من المؤرخين . ولكنه عندما يقدم أمثلة لهذا الموقف ، لاتقدم المقطوعات الشعرية تأكيدا للحجة المطروحة. إنه يقدم مقطوعات من شعر الهجاء تقلل من شأن الشخصيات ، كما لاتقدم آية مقطوعة منها آية اشارة إلى لحظة القمة بشأن القدر التاريخى الأدبى التى هى السبب المفترض لكل بحث فنى مفصل . وهنا نجد حالة أخرى من تلك التوقعات التى لاتكتمل نتائجها ومجموعة من النصوص التى تتناقض فيما بينها . فالقارىء يتساءل عما إذا كان سيصل إلى نص يمكن أن يضع ثقته فيه أم لا.

وتوضح لنا هذه الرواية مدى قابلية جنس الرواية لضم أجناس وخطابات أخرى وللمحاكاة النقدية لهذه الخطابات، والتى نطلق عليها مفهوم المحاكاة الساخرة . إننا نجد مقطوعات من الرواية ومن الدراما ومن مذكرات ميندوثا ومن قصائد مختلفة ورسائل وأغان وقرارات عليا وأخبار صحفية. كما نجد أيضا المحاكاة الساخرة، كما سبق أن أشرنا ، من الخطاب النقدى والخطاب التاريخى. وإلى ذلك توجد إشارات دائمة لأعمال أدبية- واقعية وخيالية- وكذلك إشارات إلى القواعد والتقاليد المرعية لعديد من الأجناس المختلفة . كل هذه الإمكانات تكون عادة بمثابة الدعامة لوصف المواقف والشخصيات . ومن جانب القاص فإن هذه الشخصيات تعتاد أن تنظم سلوكها على أساس النماذج والقياسات الأدبية ، الأمر الذى يخدم الرؤية التصورية لمواقفهم مثل حالة الفقر الثقافى والفكرى التى تصيب قراءة . وفى هذا الفصل سنواصل توضيح أسلوب المحاكاة الساخرة بالحجة التى تخدم تطور أحداث الرواية.

فى بداية هذا الفصل أشرنا إلى أن هذه الرواية يتم تقديمها على أساس الحكاية الداخلية للانقلاب . فالمجتمع الطيب لهذه البلاد، وهو فى أغلبه من الدخلاء والغرباء ، يسعى للحياة فى خيلاء وكبرياء فى جو من السفسطة الأوربية. ولكن «الموضة» الأوربية تصل دائما متأخرة. والمولدون يربون على التقليد وبدون رغبة منهم أو معرفة يحاكون طريقة الحياة التى هى غريبة عنهم. فى هذه البيئة المتكلفة والريفية يوجد مكان لسهرة أدبية تتحول أحداثها إلى عوامل فعالة فى حدث الرواية أو، حسب حيلة القاص، فى تاريخ الجمهورية. فالقصة الاستطرادية للسهرة الأدبية لاتساهم فى تطور الحدث فحسب وإنما تسمح بتقديم محاكاة ساخرة للرواية الرومانتيكية فى أمريكا اللاتينية ، التى تمتزج بالرواية الرئيسية وتكون بالنسبة لها بمثابة المقابلة الأدبية.

والهدف الظاهر من السهرة هو التعريف بالرواية التى كتبتها روساليا برادوس ، ولكن هناك هدف آخر. روساليا فتاة مولدة لها طموحات فى السلطة حيث تأمل شد انتباه الجنرال كلابيخو ، البطل القومى والرجل القوى بالجمهورية . إنها تعتقد أن يكون أسيرا لتجربتها الأدبية التى لاتقارن وتفترض أنها تزوده بها وإن الجنرال كلابيخو سيقع فى حبها ويعرض عليها الزواج. ولكن ثقة روساليا فى السلطة ، باستخدام إغراء الأدب، تصاب بالإحباط بسبب الأحداث (سخرية الموقف أن الأشياء تكون على عكس ما يتوقعه الفرد) .

أما جوادالوبى ليمون فهى فتاة جميلة غنية وعنيدة وأنها لو قورنت بروساليا ستكون هى الفائزة . ولهذا الغرض تحضر السهرة الأدبية وتقوم بملاطفة كلابيخو علانية أثناء قراءة الرواية. وتفرد صفحات الرواية مساحة كبيرة لهذا المشهد الذى نقدم منه جانبا تتبادل فيه رواية روساليا لحظات الغزل والمداعبة بين كلابيخو وجوادالوبى وردود فعل جمهور الحاضرين:

«كان الجميع شهودا عندما حنى كلابيخو رأسه خضوعا وسلاما لها، والابتسامة التى بادلته بها. ضغطت روساليا بيديها المرتعشتين على الأوراق ، وجوادالوبى، جالسة، لازمت الصمت منتبهة كأى شىء طبيعى فى العالم. ومع ذلك فقد حدث تغيير ، فمن بين الحاضرين من وجه اهتمامه من الرواية إلى جوادالوبى . لم تكن تهم تلك السهول المزروعة بالقمح ولا الطيور الطنانة ولا الجداول الصغيرة وإنما الاهتمام بما يمكن أن يحدث بين جوادالوبى وكلابيخو. كانت حركاتهما ونظراتهما تتلصصان، كانت إشارتهما ومواقفهما تترجم نفسها بنفسها، وكان هناك إتفاق ضمنى عند الظن بأن روساليا أصبحت كسيرة مهزومة. لقد فهمت روساليا نفسها ذلك، وفى تلك اللحظة شعرت بأن بذرة غريبة تولد فى قلبها ، ظاهرها الانتقام ، ولكنها أغلقت عليها طوال عقود التاريخ الوطنى فى كنه أسرارها. إعتقدت للحظة أنها ستنجرف إلى الفضيحة، ولكنها استطاعت أن تكتم جماحها واحتراما لذاتها فقد واصلت القراءة.

«الفصل الثانى. أرميندا. من النوافذ المفتوحة كانت تدخل أشعة الشمس الوليدة، يلفها صهيل الفرسان وثغاء النعاج وخوار الأبقار، فالكل كان يعبر بطريقته عن تلك السعادة الوثنية عند الشروق . التحقت أرميندا بمرقدها وتأملت زوجها، الذى كان ينام هادئا ...».

- ياله من صوت جميل ! همست جوادالوبى لرفيق مائدتها.

- نعم. إنك تتمتعين بصوت لذيذ- أجابها كلابيخو»[١٤].

انتصرت جوادالوبى على روساليا ولهذا استطاعت أن تنصرف مع الجنرال قبل أن تنتهى من قراءتها . هذا الحادث يطرح نقطتين هامتين : يبدأ أسطورة الحب بين جوادالوبى وكلابيخو ويحولها إلى كراهية شرسة للتنافر بين جوادالوبى وروساليا . هذه الكراهية بين المرأتين ستحدد التاريخ السياسى للجمهورية. وكان بايبستيير قد حذر من ذلك فى المقدمة:

«لم يكن موت كلابيخو هو الحادثة الرئيسية للصراع بين المدينة والريف، ولاحتى الموت كان هو النهاية التى يضعها كاتب المسرح لإنهاء حياته: نادرا ما كان ينتظر ذلك.

كان موتا صنعته جوادالوبى وروساليا، ولم تكن أى منهما ، لأول وهلة ، تفكر فى النتائج التاريخية والأدبية لتصنعهما وتكلفهما. ولكنهما كانتا تفكران فى تلك الليلة التى دخلت فيها جوادالوبى فى مقهى الممر وهى مستعدة لسحق غريمتها ، مما كان يعطى بداية لتسلسل الأحداث التى كان فيها كلابيخو، الميت، هو الشخصية الجوهرية»[١٥].

وكانت وسيلة انتقام روساليا هى الكولونيل ليشاراجا الذى يصفه القاص، بالتأكيد على هيئته المسرحية:

«... إنسان متصلف يحمل على أكتافه أوسمة ونياشين كانت كلماته تخرج بنبرة عالية دائما أكثر من اللازم ، وإيماءاته كانت ترى من على البعد: المسافة بالضبط التى بين خشبة المسرح والصالة، لأن الكولونيل ليشاراجا كان يعيش الدور كما لو كان حكما مؤبدا ، على الرغم من أن الدور الذى كان يعيشه كان محدودا »[١٦].

لم يكن من الصعب على روساليا أن تتحبب إلى ليشاراجا بالتملق والزواج منه ، إذ أنها بعد قليل تقوم باغوائه ليتمرد على كلابيخو الذى يلقى حتفه وليصل إلى السلطة.

وفى الجزء الثانى من الرواية، تتعرف جوادالوبى على راميرو ميندوثا، الضابط الشاب الشجاع المتمسك بالمثالية. لم يكن خبيرا بالدرجة الكافية التى تجعله يقدر جوادالوبى ويتجاوب معها عاطفيا وإن كان مدققا فى بعض الأمور. ولكنها تطرح عليه فكرة تنظيم

انقلاب يحمله إلى السلطة. كانت على ثقة من أن السلطة قادرة على أن تقضى على البقية الباقية من المبادىء الأخلاقية عند ميندوثا ، وبالتالى يستطيع أن يتجرأ على حبها. وتحكى بقية الرواية المؤمرات والدسائس والشراك التى جعلت جوادالوبى وحلفا ما فى جانب ورروساليا وحلفا ما فى جانب آخر لبلوغ السلطة أو الاحتفاظ بها.

ونرى ضرورة عرض صور أخرى للمحاكاة الساخرة التى ترمى إلى تطور الحدث. ففى الجزء الثالث من الرواية بدأت المؤامرة تضع خيوطها بسرعة لتقويض الحكومة حيث يعقد المتآمرون إجتماعا فى بيت البريجادير خوان باتويستاليثون. وكما يروى القاص أن هذا الإجتماع كان سببا فى الإلهام والوحى لكثير من الأعمال الفنية والمسرحية. ويعد أن يقدم لها مشهدا لدراما تاريخية يفترض أن مؤلفها يدعى فرانسيسكو خوسيه فيروس[١٧] وهذا المشهد هو محاكاة ساخرة لأدب أمريكا الجنوبية (أدب الجاوتشو) وللدراما الرومانتيكية. ومثال لذلك ، يتقدم للحاضرين من خلال تمجيد الجوقة لفضائل المواطن الأمريكى اللاتينى (الجاوتشو) :

«الجميع : أيها الجواتشو النبيل ! أيها الجاوتشو
الأجش والجرىء ، يا عصارة الوطن الأم» [١٨]»!

ومن حالات الدهشة والتعجب فى الأسلوب يعتقد ميندوثا أنه خليفة كلابيخو، حيث ينتهى المشهد فى حوار ثنائى تكون تركيباته اللغوية مكررة بين ميندوثا وجوادالوبى:

«ميندوثا - أحب وطنى وأهله. أحب الحقول التى ولدت فيها والجبال التى تغطيها الثلوج التى رأتها عيناى من على البعد، والتى تعلمت منها القوة والصلابة والكبرياء. أحب ...

جوادالوبى- (منفعلة) ماذا تحب أكثر، أيها القائد؟

ميندوثا - أحب أيضا ، فوق كل شىء، حلما فى صورة امرأة، ولكنها لاتنتمى إلىّ. سرقها منى كلابيخو ، ولايمكننى أن أكون غريمه. ولهذا، وعلى الرغم من حبى، أريد مواجهة الخطر والموت.

جوادالوبى- (بصوت مجروح من البكاء) - انهض أيها القائد (ينهض ميندوثا) أعدك بأن القلب الذى عشق كلابيخو سيسلم كاملا لذلك الذى يكون جديرا بخلافته.

ميندوثا- شكرا ، سيدتى.

جوادالوبى ليمون- أريد أن يكون هذا الاطمئنان دافعا لك أيها القائد للفوز، ولكن أيضا للحياة، لأن ... (ترقى بين أحضانه) إذا لقيت حتفك فلن تهمنى الحياة فى شىء!

صوت ضربات على الباب»[١٩]

وبعد هذا المشهد يشير بايبستير «هنا ما دار فى الواقع»[٢٠]. ويستمر نفس البناء الدرامى، فالشخصيات نفسها تظهر مرة أخرى وهى تناقش المؤامرة ولكن بنبرة مختلفة تماما. يعبرون عن أنفسهم بفصاحة لغوية لأنهم لايعرفون الكلام بطريقة أخرى. بلاغتهم ليست وطنية كما كانت قبل ذلك. أصبحت الآن مجالسهم تكشف عن مواقف متباينة بالكامل: الجشع والأنانية والجبن . أنهم يشيرون للمواطن الأمريكى اللاتينى (الجاوتشو) كما لو كان كائنا غير إنسانى وخطر حيث ينبغى أن تكون بينه وبينهم مسافة. يتحدث البريجادير ليشون بهذه الطريقة عن كلابيخو، المؤامرة المزعومة لحزب الحركة:

«ليس هناك من شك أن ذكرى كلابيخو كانت مفيدة للغاية بالنسبة لنا فى هذه المناورة. الشكر له لأن الناس تعيش فى الوهم ونحن فى أجوائنا. سيهتف الشعب بحياته بحماس شديد، ومع ذلك فإن هذا لن يبعث به ... لحسن الحظ»[٢١].

فى هذه الرواية ، يرفض ميندوثا المشاركة فى الإنقلاب . يشير إلى أنه يخطط للثورة ليس لإنقاذ الكرامة الوطنية كما يزعم الكولونيل ساندينو، وليس احتجاجا ضد التوزيع غير العادل للمناصب السياسية كما يطالب البريجادير ليشون، وليس كرد فعل للسياسة الاقتصادية الخاطئة للنظام كما يطلب صاحب البنك أوريارتى، وليس لأسباب فكرية وجمالية كما يقترح الأستاذ سافدرا، وإنما لأسباب «أكثر تفاهة ، يمكن احتقارها»[٢٢]. ويوجه ميندوثا لوما وتوبيخا للحاضرين المجتمعين:

«هل تفكر يا سيدى البريجادير فى الاعتراف بأنك اشتركت فى هذا لأنك متأخر؟ وأنت يا سيد بيليث، لماذا كنت مضجرا ؟ وأنت أيها الكولونيل ، لماذا لم يقلدونك النياشين؟ وهل يفكر السيد سافدرا فى الاعتراف بادعاءاته؟ وهل يفكر السيد بينيرو فى الاعتراف بكل شىء؟ ولا أريد أن أشير، مجاملة ، للآنسة جوادلوبى ليمون! »[٢٣].

إن ما حدث له دلالة فى الإطار التاريخى وفى إطار الخطاب . ففى التاريخ تم الوصول إلى لحظة الحقيقة والمكاشفة . لقد تم كشف اللثام عن الدواعى والأسباب الخفية للعمل الوطنى المزعوم. تم التحقق من مغزى الهجاء الذى أصبح طعنا فى سلوكياتهم.

وهنا نجد نموذجا جيدا لاستخدام المحاكاة الساخرة كأداة للهجاء . إن الإسراف فى البلاغة اللغوية فى المشهد الأول لايكون فنا ساخرا لنوع من الخطاب الأدبى فحسب، وإنما يمثل انعطافا على الرواية الثانية التى تتعلق بنقد الشخصيات. فالتناقض بين المشهدين يستلزم إصدار حكم أخلاقى على المشتركين فى الاجتماع وإن كلمات ميندوثا هى الحكم الصريح. ومن جهة أخرى فإن القاص استطاع أن يطعن فى صلاحية التمثيل الأدبى للواقع (مشهد الدراما المنسوب للمسرحى فيروس) وقدم رواية بديلة تحافظ على التقاليد المرعية للجنس الأدبى فى المشهد الأول حيث يقدم «ماحدث فى الواقع» وهذا يكون مثل الحقيقة التاريخية. ومع ذلك، فالأمر فى النهاية هو خطاب أدبى آخر. لقد استطاع أن يحوِّر النص بنص آخر، مما يجعلنا نصل إلى نتيجة هى أن الواقع ليس شيئا آخر سوى خطاب حول هذا الواقع. وهنا تحضرنى بعض الأبيات الشعرية فى مسرحية «الغربان» للدكتور محمد عنانى يقول فيها:

معروف :

الواقع يا مولاى...

الواقع أن الأمر الواقع غير الواقع!

والظاهر أمر خادع

والعين ترى الحاصل دون الدافع

ولذا فالقمح الضائع

موجود فى الواقع[٢٤]!

فالفصاحة اللغوية للخطاب المميز عن غيره يكون صاحب الحجة فيها القاص الذى تخلى عن مهمة جمع البيانات الموثقة ليتحول إلى شاهد عالم ببواطن الأمور مثل حالة «معروف» أديب قصر الحاكم فى مسرحية «الغربان».

ولوضع نهاية لحدث الرواية : يأمر ليشاراجا، بناء على عقد هذا الاجتماع ، بالقبض على جوادالوبى وسجنها فى القلعة التى بها مقر الحكومة. أما بقية المتآمرين فقد ولوا مدبرين،

ولكن ما أن علم ميندوثا أن جوادالوبى فعلت كل ذلك من أجله حتى شعر بضرورة التزامه بالمضى فى مشروعه . ولهذا الغرض تقص شخصية الراهب «موناستيريو» الذى جاب الأزقة والحوارى والشوارع يحث الناس على الثورة باسم كلابيخو. وتتم الدعوة من جديد لعقد اتفاقيات المسرحية . يتحول ميندوثا إلى «موناستيريو» ، يفضل المكياج والتدريب على حركات وإشارات كانت بعيدة عن شخصيته الأصلية ، كما استخدم لغة ديماغوجية شديدة التأثير. وكانت خطبه الحماسية تلهب مشاعر الناس وتحرك فيهم روح الانتفاضة الشعبية حيث توجهت جموعهم الملتهبة إلى القلعة وعلى رأسها «موناستيريو» ، الراهب ، ولكن عوامل المناخ وطول الطريق المؤدى إلى القلعة يعيده إلى شخصية ميندوثا ، الذى يقوم بعمل بطولى لانقاذ جوادلوبى حيث دخل إلى القلعة وحده وكانت دهشته وربما خيبة أمله، أنه لم يجد مقاومة . انضم الجنود إلى حركة الإنقلاب. وفى تلك الأثناء كان ليثاراجا يعقد إجتماعا طارئا مع وزرائه وبحضور روساليا وجوادالوبى. وعندما أدركوا أن حركة الإنقلاب قد وصلت إلى أسماعهم كانت ردود الفعل متباينة ، حيث قرر الوزراء التفاوض لانقاذ حياتهم. ولكن روساليا وهى فى قمة ثورتها تطعن جوادالوبى طعنة قاتلة، وفى هذه اللحظة يقتحم ميندوثا القاعة راميا روساليا برصاص مسدسه ، أما ليثاراجا فكان ممسكا بمسدسه بكلتا يديه ويقذف بطلقات الرصاص فى الهواء ويلقى بنفسه من النافذة. وتموت جوادالوبى بين أحضان ميندوثا وهى تعلن له أنه ولى عهدها.

وتتقدم الصفحات الأخيرة من الرواية إشارات لبعض الأحداث السياسية الفرعية: مراسم دفن جوادالوبى، بطلة الثورة («تم دفنها فى جناح كبار الشخصيات الذى كان قد تم تشييده من مدة قصيرة وكان خاليا»[٢٥]، والإشارة إلى ذكرى أتباع ليثاراجا بأنهم الطاغوت الجديد فى علم الأساطير الوطنية، والعودة المظفرة للمتآمرين الهاربين، وإعادة توزيع المناصب العامة، وإجراءات محاكمة أعضاء مجلس وزراء ليثاراجا ، تلك المحاكمة التى أسفرت فى النهاية عن الإفراج عن كل المتهمين وأن العديد منهم وصل إلى الحكومة الجديدة من خلال الرشوة والمحسوبية . وما أن انتهت هوجة التمجيد فى الأيام الأولى من الثورة حتى عادت نفس الأشياء إلى طبيعتها وعاد الفساد السياسى كما كان قبل ذلك. وفيما يتعلق بميندوثا ، فقد ألمحت الرواية إلى أنه بعد فترة انطوائه، عاد إلى الحياة العامة ووصل إلى منصب مماثل للمنصب الذى كان فيه كلابيخو.

وتقودنا الرواية إلى النتائج التالية: إن البلاغة السياسية والفصاحة الوطنية هى «حماية جميلة» للعواطف الإنسانية، وفى دائرة السياسة يغلب طابع السلطة على المصلحة العامة، أيا كانت مثاليتها فى البداية، وسواء أراد خيرا أم شرا فإن الرجال أهم من الأفكار. وكل واحد من هذه المفاهيم هدف للنقاش والجدل فى الرواية وذلك فى حوارات تتدخل فيها جوادلوبى وواحد من الشخصيات الرئيسية الثلاث من الرجال: الجنرال كلابيخو والخائن بيبجاس والقائد ميندوثا، على التوالى[٢٦]. والأحكام التى ذكرناها لاتكون غالية فى الحوار ولكن الأحداث التالية تؤكد صلاحيتها.

والشخصيات الثلاث من الرجال التى تناقش وجهات النظر مع جوادالوبى تبين وجهات نظر مختلفة لعقلية واحدة. لقد تشكل الثلاثة فى إطار للتقليد العسكرى للشرف. لكل واحد منهم جاءت اللحظة التى اكتشف فيها أن النظام العسكرى الصارم للقيم ليس كافيا لاحتواء وشرح تعقيدات وتناقضات الحياة المعاصرة. كان كل واحد منهم فى طريقه لفقدان إيمانه وثقته فى هذه القيم لتحل محلها حالة من التردد والشك والمرارة.

ويمثل القائد ميندوثا المرحلة الأولى من هذه القضية، ففى بداية الرواية كان إنسانا مثاليا متمسكا بالمبادىء وبدأت عيناه تتفتحان بدرجات تدخله فى الحياة السياسية . الجنرال كلابيخو وهو الرجل الذى وصل إلى قمة السلطة السياسية، كان عليه أن يترك وراءه مثاليته ليتمكن من الصعود والترقى وهو مقتنع بموقفه غير الثابت «تنتظرنى الهزيمة والموت» ، قال ذلك لجوادالوبى خلال محادثتهما[٢٧]. أما الخائن بيبجاس فهو مهزوم من الحياة. كان يعمل فى الجيش الإسبانى، ولكن عشقه لإحدى الأوربيات فى القارة الأمريكية جعله ينضم إلى جانب المطالبة بالاستقلال وحارب ضد أقرانه. وبوفاة عشيقته وجد نفسه منبوذا بلا وطن ولاشرف ولاطموح. فالحياة التى حملته جعلته يعرف الضعف الإنسانى عن قرب. لقد علمته التجربة أن يبتعد عن المظاهر. ومن بين شخصيات الرواية نجد بيبجاس، الشخصية التى تقترب من وجهة نظر المؤلف المتخفى[٢٨]. بيبجاس وكلابيخو هما الشخصيتان الوحيدتان المتباعدتان اللذان يمثلان الرؤية التاريخية والشخصية للمستقبل السياسى.

وتكثر فى الرواية شخصيات أخرى كثيرة تمثل قطاعات متنوعة فى المجتمع، يقدمها بايبستير فى مواقف وسلوكيات تبعث على السخرية والتهكم. ففى الفصل الثانى من الرواية يذكر بايبستير الخصائص الأدبية الرئيسية للنماذج البشرية[٢٩].

والأسلوب الرئيسى لعرض مواصفات هذه الشخصيات يكون من خلال تعليقات لاذعة عند تقديمها «رجل البنوك أوريارتى وزوجته صوفيا دى أوريارتى ، المولودة (رجل) ... كانا ينتميان إلى طبقة الناس المتسرعة »(٣٠)؛ السيدة ليثون «لم تكن تفعل شيئا آخر على مدار العام سوى إعداد وتعديل قائمة المدعوين للاحتفال بعيد ميلادها »(٣١)؛ «السيد المبجل مينينديث ، النائب فى كل الهيئات التشريعية»(٣٢) يعتاد مرافقة أعضاء مجالسه «بحركة التمثيل الصامت»(٣٣).

والشخصيات التى تشترك فى الحدث تكون لديها الفرصة لإثبات مدى حكمة ودقة القاص الذى يحركها من خلال رؤيته وكلماته. ومن بين هذه الشخصيات، شخصية البريجادير ليثون المتغطرس بألفاظه وإيماءاته ولكنه جبان متخاذل ساعة الجد؛ والأستاذ المتعلق بالثقافة وبالنزعة الأوربية؛ وخوانيتو بيليث، هذا السيد الأبله، والأجوف؛ وريميخيو بينيرو والملقب بـ « الواعظ» فى بلاد الفصاحة والبلاغة الذى لم يظهر فى الرواية إلا مرة واحدة. وهناك سلسلة من الشخصيات يشير إليها بتعليقات خبيثة وإن كانت لاتتدخل فى أحداث الرواية مثل بنات أوريارتى، صاحب البنوك: «كن جميلات مثل ثروتهن، وبريئات مثل عفتهن، ومطيعات مثل بلاهتـهن»(٣٤). ونلاحظ وصفه لبنات أوريارتى يبدأ بالإعجاب بهن فى البداية وليسقط بنا فجأة فى الكلمة الأخيرة من الجملة. كما أن القاص يستخدم صفات الإطناب والثناء فى سياقات تنفى ذلك. «السيد مارتين، رجل قصير القامة، حقير المظهر ، يعمل جاسوسا وموشيا ، إنه الفطن، المحنك، السيد مارتين الحاد النظر»(٣٥).

وخلال الرواية نلاحظ أن الصفات ذات الكثافة الدلالية يطلقها على نوعيات من البشر التافهة والمبتذلة. كان لدى عائلة اوريارتى «طباخا حكيما للغاية»(٣٦). لقد تمكنت السيدة أوريارتى من أن تدعو جوادالوبى وميندوثا لتناول الشاى معها أيام الخميس بعد «أسبوع هائل، معجزة المهارة والدبلوماسية»(٣٧) وهذا الاهتمام بالشىء التافه والمبتذل يكون مقابله الشىء العجيب والهائل. والمثال الدال على ذلك هو على وجه التحديد حدث الرواية: شرح الأسباب الحقيقية للإنقلاب.

وكما ذكرنا فى الفصل السابق فإن هذه الرواية تتشابه إلى حد كبير مع رواية «ايفيجينيا» من حيث التناول والعرض والأسلوب والمنهج ، فضلا عن تماثل وتجانس الموضوعات التى تعالج الأسطورة السياسية فى «عودة يوليسيس» حيث يستعين تورينتى بايبستير بالأسطورة

السياسية فى رواياته كمرجع خارجى للنص استنادا لظروف إسبانيا السياسية والاجتماعية والاقتصادية... خلال حقبة الأربعينات. ومع ذلك فإننا لانجد أيا من هذه الروايات محددة بإطار معين، إذ أن القضية التى تطرحها هى ذات رؤية شمولية عامة وأن المصادر الروائية المستخدمة فى كل واحدة من هذه الروايات تستحق اهتماما خاصا.

وربما كان على بايستير أن يلجأ إلى بعض الحيل والأساليب للإشارة إلى ظروف ووضع إسبانيا ، تلك الأساليب التى شددت من الصعوبات التى واجهها وأبعدته عن اتجاه الواقعية الوثائقية التى نراها واضحة فى روايته الأولى «خابيير مارينيو».

ورواية «إنقلاب جوادالوبى ليمون» تتجاوز القصد من الهجاء بفضح الشرور الموجودة فى المجتمع بإظهارها وجعلها هدفا للسخرية من خلال رؤية الواقع والأخبار الرسمية المعلنة. كما أن الرواية تطرح مشكلة التمييز بين التاريخ والأدب وبين ما هو مكتوب وما هو واقعى، وتقدم امكانات إيحائية للمحاكاة الساخرة عندما تدخل هذه المحاكاة فى الخطاب الروائى.

هوامش الفصل الرابع

١- أنظر :

Hugo Rodríguez- Vecchini: El discurso histórico/ poético en el Quijote, New Haven, 1979.

٢- أنظر:

- George Trevelyan : The varieties of History From Voltaire to the Present. Ed. F. Stern, London, 1970 .

المذكور فى مقالة:

- Ezequiel Gallo : Lo inevitable y lo accidental en la historia. Revista latino americana de Filosofía IV, 3 nov 1980 , p. 259 .

التى تقدم لنا حصرا للآراء المختلفة حول التاريخ كعلم كامل «والمقالة تتضمن مصادر ومراجع هامة.

٣- للرجوع إلى هذه القضية والآراء المختلفة حول الرؤية العلمية والموضوعية للتاريخ ، أنظر:

Juan Pablo Fusi Aizpúrua: " Memoria sobre conceptos , método, fuentes yprogramas de la historia univeral y de España " Revista de la Faculrad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santander y Palma. Madrid, 1980, pp. 20-36 .

٤- أنظر :

- José Varela Ortega: Objetividad y explicarid, 1981 , pp. 32-33 .

٥- رواية «إنقلاب جوادالوبى ليمون»، ص٧-٨ .

٦- المصدر السابق، ص١١ .

٧- يمكن أن ندرك الدلالة المعنوية لمسميات تلك الصحف: فى الفقرة الأولى «صحيفة الاتحاد ، صحيفة الوحدوية، صحيفة صدى الشرفاء، الصحيفة الشعبية»، وفى الفقرة الثانية حور إسم «الصحيفة الشعبية» إلى «الصدى الشعبى» وصحيفة «صدى الشرفاء» إلى صحيفة «صوت الشرفاء».

٨- رواية «إنقلاب جوادالوبى ليمون»، ص١٩-٢١ .

٩- المصدر السابق، ص١٥٣ .

١٠- المصدر السابق، ص١٨٣-١٨٤ .

١١- من أغنية مدح إلى جوادالوبى ليمون، ملحوظة أوردها بايستير كتوثيق للنص.

١٢- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» ، ص١٥٢-١٥٣ .

١٣- أنظر : المصدر المذكور:

- Hugo Rodriguez- Vecchini: El discurso historico/ poético en el Quijote, New Haven, 1979.

١٤- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون»، ص٤٢-٤٣ .

١٥- المصدر السابق، ص١٤-١٥ .

١٦- المصدر السابق ، ص٤٧ .

١٧- بالإضافة إلى استلهام صورة الجاوتشو مارتين فييرو، فإن اسم الكاتب المسرحى يفترض تداعى الأخيلة مع التعبير «يعدد الفوائد» للدلالة على «يخادع أو يتحبب إليه بالتملق» ومارتين فييرو ملحمة شعبية مشهورة كتبها الشاعر الارجنتينى خوسيه ايرنانديث. انظر: الترجمة العربية للدكتورة نجاة حكمت تحت اسم «ملحمة الجاوتشو مارتين فييرو»، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، طبعة١، القاهرة ١٩٩٥ .

١٨- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون»، ص٢٠٤-٢٠٥ .

١٩- المصدر السابق، ص٢٠٥ .

٢٠- المصدر السابق، ص٢٠٥ .

٢١- المصدر السابق، ص٢٠٨ .

٢٢- المصدر السابق، ص٢٠٩ .

٢٣- المصدر السابق ، ص٢٠٩ .

٢٤- د. محمد عنانى، كوميديا الغربان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧، ص٤١ .

٢٥- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» ، ص٣٢٠ .

٢٦- كان بيت جوادالوبى هو مكان الحوار الذى دار بينها وبين كلابيخو وأثناء السهرة الأدبية (ص٥٠-٥٦) ، وحوار ميندوثا وجوادالوبى كان فى بيت صاحب البنك أووبارتى (ص١٢٣-١٣٠) وحوار جوادالوبى وبيبجاس كان فى اليوم التالى للحوار السابق فى بيت جوادالوبى (١٣١-١٣٧) .

٢٧- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون»، ص٥٥ .

٢٨- «الخائن» شخصية دائمة الظهور فى روايات جونثالو تورينتى بايستير . تظهر فى ثلاثية «اللذات والظلال» وفى «أوف سايد» وفى «أسطورة / هروب خوطا بى». وهذه النماذج «للخائن» هى كائنات تتسم بالإنسانية والطيبة على الرغم من سعيها لاخفاء هذه الصفات، إذ أن «خيانتها » تكمن فى منح أهمية للكائنات الإنسانية أكثر من الأيديولوجيات.

٢٩- هذه النماذج هى : المنافق والغطريس والسيد المدلل والفريسى والمتحذلق والعجوز الأحمق والعسكرى الفظ والجاف المعاملة والأسلوب.

٣٠- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون»، ص٨٧ .

٣١- المصدر السابق، ص١٨٩ .

٣٢- المصدر السابق، ص١٥١ .

٣٣- المصدر السابق، ص١٥٥ .

٣٤- المصدر السابق، ص٨٥ .

٣٥- المصدر السابق، ص٢٨٩ .

٣٦- المصدر السابق، ص٨٩ .

٣٧- المصدر السابق، ص١٠٤ .

الفصل الخامس
السخرية فى الروايات الواقعية
- ثلاثية اللذات والظلال - أوف سايد

أشرنا فى الفصول السابقة إلى رجوع تورينتى بايستير إلى مصادر الأسطورة والخيال وأدب الرصد فى رواياته ومسرحياته الأولى والفشل الذى منيت به روايته الواقعية الأولى «خابيير مارينيو» بسبب القيود التى فرضت على حرية التعبير والفكر من جانب القوة السياسية الباطشة . ولكن بايستير لم يتراجع قط عن الإشارة إلى إسبانيا، وإن كان قد نقل أحداث رواياته إلى القارة الأمريكية التى ابتدعها خياله وإلى اليونان الأسطورية. وكما رأينا، فإن هذا الحل الذى لجأ إليه بايستير سمح له بأن يقدم السخرية والهجاء والتهكم والمحاكاة الساخرة ، وفى ذات الوقت محاولته تنقية أساليبه الفنية الروائية. ولكن أعماله لم تلق اقبالا من جمهور القراء ولم تجد صدى فى الأوساط الأدبية آنذاك، إلا أنه عام ١٩٥٧ عاد إلى تناول الواقعية كأسلوب روائى عندما نشر روايته «السيد يصل» أولى ثلاثيته «اللذات والظلال».

لقد كانت القيود السياسية تفرض سطوتها على حرية معالجة سوء الأحوال فى المجتمع الإسبانى بين الأوساط الشعبية وإن كانت حدتها بدأت تقل بحلول عقد الستينات .

كما أن بقاء هذه القيود آنذاك يجعل من المفيد لنا أن نقوم بدراسة روايات بايستير الواقعية فى هذا الفصل حيث نعرض الوسائل والأدوات التى استعان بها، بصرف النظر عن أدواته السابقة، لطرح رؤيته الساخرة لمشكلات عصره.

«اللذات والظلال» هى الثلاثية التى وضعت بايستير فى الاطار التقليدى للرواية الواقعية الإسبانية من خلال متابعته لنمط كل من ليوبولدو آلاس(كلارين)«(١٨٥٢-١٩٠١) Leopoldo Alas (Clarín) وبينيتو بيريث جالدوس (١٨٤٣-١٩٢٠) Benito Pérez Galdós .

لقد حاول بايستير أن يقدم فى رواياته رؤية كونية مصغرة للمجتمع الإسبانى حيث استند للأصول الفنية الموروثة عن واقعية القرن التاسع عشر.

إلا أن روايته «أوف سايد» التى نقوم بدراستها فى هذا الفصل - تمثل رؤية جديدة فى إجرائية التجديد الشكلى بعيدا عن قواعد وأصول الرواية فى القرن التاسع عشر. يلاحظ على

الرواية استخدام الأساليب الفنية الموضوعية على الرغم من أن الرؤية الموضوعية - كما سنرى فيما بعد- هى أكثر تطلعًا من الرؤية الواقعية. تقدم رواية «أوف سايد» مصادر فنية متنوعة من حيث اعتبارها سردا لرؤية فاحصة تأملية ورؤية شكلية جمالية ومزجًا للأحداث المتنوعة فى نفس السياق الروائى والتى طرحتها ثلاثية «اللذات والظلال».

وفى هذه الرواية أو غيرها يخلق لنا بايبستير بيئة وعصرا مع مراعاة التفاصيل المحتملة فى تركيبة المواقف. تدور أحداث «اللذات والظلال» فى بيئة ريفية خلال سنوات الجمهورية الثانية (١٩٣١-١٩٣٢) «بوببيلا نوببا دل كوندى» هى إحدى القرى التى تدور فيها تلك الرؤى المتخيلة على أساس سماتها بأنها قرى حقيقية. أما رواية «أوف سايد» فتدور أحداثها فى مدريد فى حقبة الستينات. فى تلك البيئة الريفية أو المدريدية تتوالد وتتناسل الأحداث والشخصيات ، التى تعطى كثافة وتنوعا للحكايات وتساعد على تقوية هذا الأمل الذى منه تعالج عوالم حية متداخلة. مجموعات متباينة وطبقات اجتماعية متفاوتة تقدمها الرواية ، مثلها مثل روايات بيريث جالدوس، تكون فيها الشخصيات الإشارة المرجعية للأحداث السياسية التى تؤثر على حياتها بشكل أكثر مما يتصورون.

والصراع الرئيسى فى الثلاثية هو المواجهة بين آخر أفراد أسرة افتقرت ، من تلك الأسر الارستقراطية الريفية التى تقطن إقليم جليقية، وبين أحد رجال الصناعة الموسرين والمرموقين فى المجتمع. هذا الصراع يفترض رؤية رمزية بعيدا عن الشخصيات : الصراع بين النظام التقليدى الذى فى سبيله للإنحسار وبين عالم التكنولوجيا المتسلط القادر. وكما سنرى فيما بعد، فإن أطراف النزاع لاتقدم الشخصيات الرئيسية التى تمثل الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها فحسب وإنما تمتد لتشمل كل مكونات الرواية. ومع ذلك فإن مواقف هذه الشخصيات فى مواجهة الحياة تقوم على أساس القيم المشتركة لقطاعات لها حضورها فى المجتمع الإسبانى آنذاك.

إن رواية القرن التاسع عشر تقوم على قواعد وأصول محددة تماما حيث يرى القارىء المعاصر أنها تقتصر على التجربة الشكلية واللغوية للشخصيات وهذا يعنى أن جانبا كبيرا من السخرية يمكن استقصاؤه فى عمل أدبى مثل «اللذات والظلال» بمعنى أن الثلاثية تتفق وقواعد رواية القرن التاسع عشر. إنها سخرية الموقف. ولهذا فإن دراستنا للثلاثية ستولى اهتماما بالحدث الروائى.

وهناك مصدر شائع فى رواية القرن التاسع عشر أن تكون بداية الحدث بوصول غريب إلى قرية ما، وانطباعاته عن المكان ورؤيته للإنسان والطبيعة ومحادثاته الأولية مع أهلها. هذه الأطر حول الشخصيات والمواقف التى يجب أن يقابلها الزائر هى دلالات أولية للقارىء حيث يتجه بعد ذلك لرسم شخصية هذا الزائر. رواية «السيد يصل» تبدأ بوصول «كارلوس ديثا» ، بداية إلى باريس ثم إلى بوبيلا نوبيا. يعود كارلوس ديثا إلى موطنه الأصلى بعد غياب سنوات طويلة . كان يدرس الطب وعلم النفس فى مدريد فى بداية حياته ثم بعد ذلك فى فيينا. يشعر بالغربة وعدم الألفة مع عالم طفولته وأيام صباه ولكنه منجذب إليه بطريقة لايمكنه تفسيرها . يعتقد أنه سيمكث وقتا طويلا فى بوبيلا نوبيا. ومع ذلك، فإنه سرعان ما يتداخل بطرق مختلفة فى حياة هذا المكان . بدأ يكتشف الكثير من الجوانب فى شخصيته التى لم تكشف عنها كل العلوم التى تلقاها . إن عملية التعرف على الذات من خلال تداخل الحدث مع البيئة الاجتماعية (والعودة إلى الجذور) موضوع يتوافق مع جنس الرواية. كما أن امتداد الرواية وكبر حجمها يؤدى إلى امكانية التراكم التدريجى للأحداث والأقاصيص التى يتطلبها هذا النمط من المواقف.

ولايشير عنوان الرواية الأولى من الثلاثية حرفيا إلى وصول كارلوس فحسب وإنما «السيد يصل» لها صلة دينية ترتبط بواحد من الأحداث الفرعية للرواية : الجدل حول التفسير المباشر للعقيدة المسيحية الذى أثير فى أحد الأديرة . «السيد يصل» هو عنوان الكتاب الذى يطمح أحد رجال الدين بالدير كتابته ليحل هذه الاشكالية.

كارلوس هو آخر أبناء احدى العائلات التى كانت فى عهد قديم صاحبة الجاه والسلطان فى بوبيلا نوبيا، عائلة «تشوروتشاوس» . انتقلت السلطة الفعلية إلى أيدى «كايتانو سالجادو»، ابن أحد العمال القدامى لدى عائلة «تشوروتشاوس» حيث بدأت عملية التصنيع فى القرية تحت اشرافه. كايتانو سالجادو هو صاحب الترسانة والسيد الجديد لمصائر حياة أهل القرية وشئونهم. ينتظر الجميع مواجهة بين كلا الرجلين. الشعور العام هو أن ممثل النظام القديم يحاول أن يقيس القوى من خلال زعامة النظام الجديد. يحاول الناس التحقق من شخصية هذا وذاك. ولكن هذا النظام المانوى هو تبسيط لزيف أطراف الموقف والنزاع.

وقد يكون كارلوس وكايتانو ممثلا فريقى النزاع اللذين صنعا الحرب فى إسبانيا . وربما تكون هناك صلة بالنزاع العسكرى لايمكن تجنبها، فضلا عن أسباب أخرى، لأن حدث الثلاثية

يتحدد تاريخيًا بين شتاء عام ١٩٣٤ وربيع عام ١٩٣٦ . الإشارات المرجعية للأحداث السياسية فى مدريد تتواصل بتتابع حدث الرواية الثانية والثالثة من الثلاثية: «يدور الهواء» و«عيد الفصح الحزين» حيث يقترب تاريخ النزاع. ولكن على الرغم من أن الحرب الإسبانية المسماة بالأهلية تغلف الثلاثية إلا أنها تلغى احتمالية التعرف على الأفكار الأيديولوجية للشخصيات الرئيسية. فالكاتب صادق تجاه النظرية التى حافظ عليها فى أعماله الروائية الأولى باعتبار أن الأجناس البشرية أهم من الأيديولوجيات وأن الشخصيات هى التى تصنع المواقف الفكرية. كارلوس وكايتانو شخصيتان معقدتا التركيب من حيث التناقضات العميقة بين الفضيلة والرذيلة . وتنتقل هذه التركيبة المعقدة من النطاق الفردى إلى الإطار الجماعى مما يمكننا من الوصول إلى نتيجة بأن الأيديولوجيات بالحوار الداخلى غير كافية لتفسير وشرح الكارثة الإسبانية.

ويمكن ادراك التناقض بين شخصيتى كارلوس وكايتانو فى إطار مستويات أخرى: كارلوس رجل يهتم بالأفكار والايديولوجيات فى حين أن كايتانو رجل يهتم بالعمل، فالأول مشغول بالجانب النظرى والثانى بالجانب العملى. وكان لنزعة كارلوس التحليلية لكل ما يدور حوله أن جعلته يدرك الكثير من حالات عدم الثبات بين الجوهر والمظهر التى تميز مجتمع بويبلا نويبا. ومن هنا نجد أن سلوك كارلوس، على عكس كايتانو، هو سلوك الشخصية الساخرة، وإن كانت درجة ذكائه وفطنته لاتحقق له النجاح عند القيام بعمل ما سوى قدرته على تحليل تلك النماذج البشرية.

يقدم لنا كارلوس نفسه فى الرواية «لقد اعتقدت دائما أن هناك نوعا من الرجال يذهب حيثما يريد؛ وهناك نوع آخر يذهب حيثما تحمله الأقدار والظروف. لقد كنت دائما فاقد قوة الإرادة ومـا زلت »[1] ولكن على الرغم من أنه فاقد لقوة الارادة إلا أنه يطمح فى أن يكون حرا طليقا. فالحرية بالنسبة له هى مفهوم سلبى، بمعنى أنه لايرتبط بآية التزامات. وأن هذه الالتزامات ليست هى أساس حرية الإنسان وهذا ما يدركه كارلوس من خلال رؤيته للعالم، وإن كنا فى نهاية الثلاثية نجد أن حياته ستنتهى بالارتباط بامرأة.

يتسم كارلوس بالهدوء والتأمل، فى حين أن كايتانو متهور يغلب عليه طابع المتنصر حيث يترك بصماته فى كل نواحى الحياة فى بويبلا نويبا، كما يفرض سلطانه على كل من حوله من خلال اظهار سخائه واغداقه على عماله حيث يبنى لهم المساكن ويقدم مساعداته لأسر عشيقاته

ويقدم المال لوالدته لتنفقه فى أوجه الخير والبر والإحسان. لديه مشروعات طموحة للتوسع الصناعى الذى سيسهم فى الانتعاش الاقتصادى فى بوبيلا نوبيا وفى ذات الوقت فى تقوية سلطانه وتثبيت أقدامه . ولكن ما يؤرقه هو أنه ما زالت هناك بعض العناصر التى تواجه سلطانه متمثلة فى صناعات الصيد تحت إشراف السيدة ماريانا سارمينتو «العجوز» التى لم يستطع ترويضها ، تلك السيدة الباقية من الجيل القديم لعائلة «تشوروتشاوس» وإن موتها يعنى انتصاره ، وكذلك الأخوة «ألدان» الذين يعيشون فى بؤس وفاقة إلا أنهم يتسمون بالكبرياء ويحتقرون كايتانو. ويرى كايتانو أنهم من نفس سلالة عائلة تشوروتشاوس وإن كانوا أقل منهم درجة .

يشعر كايتانو فى قرارة نفسه بالضيق من تفوق عائلة تشوروتشاوس وأن أحد أهدافه الرئيسية هو الاستئصال الكامل لأى وجود لتلك العائلة وقطع دابرها من بوبيلا نوبيا. كما أنه يحتقر والده الذى عمل مع السيدة ماريانا وأنه ما زال يحترمها حتى ذلك الوقت. إنه يواسى نفسه بأن والده جعله إبنا للسيدة ماريانا. وأن هذه الحكاية زائفة ولكن الجميع ابتداء من كايتانو ومن وراء« لايصدقونها فحسب وإنما يستمتعون بها حيث يشعرون كما لو كانت مطلبا جماعيا . إن الشغل الشاغل لكايتانو هو أن المكانة الاجتماعية للسيدة ماريانا ينبغى أن تحظى بها والدته التى يرى أنها المرأة الوحيدة الجديرة بالاحترام.

أما بقية أهل بوبيلا نوبيا من رجال ونساء ، فى رأى كايتانو ، فلكل واحد منهم ثمنه.

ويتقابل كل من كارلوس وكايتانو على صفحات الرواية عدة مرات حيث تحدث المفارقات وما نطلق عليه سخرية المواقف، ففى عدة مناسبات يقترب كايتانو من كارلوس بنية الاعتداء عليه ولكن ما أن تبدأ المحادثة بينهما والنقاش حتى يكون كارلوس هو الفائز . ونلاحظ أن كايتانو لم يفهم كارلوس ولم يستطع أن يخرجه من دائرة فكره باعتباره المنافس له الذى إستطاع أن ينتزع منه حب امرأتين: «روساريو» - العاشقة- تلك الفتاة القروية التى كانت عشيقة كايتانو حتى وصل كارلوس إلى بوبيلا نوبيا، والأخرى «كلارا ألدان» التى شغف بها كايتانو رغما عنه. فكلتا المرأتان تفضلان الاستماع إلى كلمات كارلوس دون الاهتمام بأعمال كايتانو. وعندما ننتقل من الكلام إلى الفعل يكون الموقف فى صالح كايتانو الذى يفرض نفسه دون صعوبات تواجهه ... وتنتهى أحداث الثلاثية بالهزيمة السافرة لعائلة تشوروتشاوس، من خلال الإهانة التى يوجهها كايتانو عندما يغتصب «كلارا ألدان» وعندما يكيل اللكمات إلى كارلوس وخوانيتو ألدان فى شوارع القرية.

وهذا الاعتداء الذى قام به كايتانو الذى يؤكد سلطانه المطلق يحمل فى طياته خضوعا للضغوط التى يمارسها الرأى العام فى القرية حيث ينقاد إلى الآراء الباطلة والمضللة التى ينقلها إليه اتباعه. لقد وقع كايتانو فى حب «كلارا ألدان» لأنها امرأة شريفة حسنة السمعة. ولكنها لم تسلم من الهمس حولها الذى بدأ ينتشر فى بويبلا نويبا وأن هذا الهمس هو الذى حدد سلوك وتصرف كايتانو نحوها. ففى البداية حال هذا الهمس دون زواجه بها ثم تطورت الأمور بأن بدأ يسلك طريق العنف فى محاولة لتبرير موقفه أمام أصحاب النميمة والوشاية حين أخذ معه إلى الكازينو تميص كلارا ألدان المخضب بالدماء لكى يثبت أمام الحاضرين أن تعليقاتهم كانت باطلة. ونضيف أن هذا التبرير لم يسكت ألسنة الواشين. وكان لهذا الحادث أن غادر من بقى من عائلة تشوروتشاوس القرية وأصبح كايتانو فى النهاية هو السيد الذى لايناقش حيث يصاب بالاحباط الشديد وفقدان العزيمة.

إن سخرية النهاية هى التى نطلق عليها سخرية الأحداث أو سخرية الحياة فى اللغة الدراجة. لقد استطاع كايتانو أن يحقق ما أراد، واستطاع أن يمحو تماما كل ما بقى من عائلة تشوروتشاوس ولكن هذا لم يحقق له السعادة بقدر ما جلب له الشقاء والتعاسة. إن انتصاره الظاهرى هو فى الواقع هزيمة. وإن كارلوس وكلارا هما الفائزان رغم الهزيمة التى منيا بها حيث ابتعدا عن القرية وأقاما علاقة حب كانت قد شعرت بها كلارا بداهة منذ زمن وأدركها كارلوس فى النهاية.

كما أن نهاية الثلاثية يمكن أن نصفها من خلال منظور السخرية الدرامية، إذ أن رحيل عائلة تشوروتشاوس قد جلب الهدوء والطمأنينة للقرية حيث انتهت الصراعات والنزاعات . فى خاتمة روايته «عيد الفصح الحزين»[٢] يظهر صوت يمثل الضمير الجمعى الذى يؤكد : «ولكن بويبلا نويبا دل كوندى هى الجنة إذا قورنت بما كانت عليه من قبل. وستكون كذلك إلى الأبد»[٣] هكذا يعتقد أهلها ولكن القارىء يعرف أن ذلك لن يحدث، خاصة وأن شبح الحرب الأهلية ما زال ماثلا للعيان.

هذا ما يتعلق بسخرية المواقف التى تتعلق بالحدث الرئيسى للثلاثية وبشخصياتها الأساسية. وننتقل للإشارة إلى بعض الأحداث والشخصيات الفرعية . ينقسم مجتمع بويبلا نويبلا، باستثناء عائلة تشوروتشاوس ، بين الطبقة العاملة الممثلة فى العمال والصيادين والفلاحين ، والطبقة المتوسطة ذات الطموحات العليا، التى يحاصرها بايستير بسخريته

اللاذعة. تضم هذه المجموعة الثانية دون بالدوميرو الصيدلى، ودون لينو المعلم، وكوبيرو صاحب محطة الإمداد بالوقود والسيد مارينيو، والقاضى والطبيب وبعض التجار وأصحاب الممتلكات وزوجاتهم . مكان اجتماعاتهم هو الكازينو. يلتقى الرجال كل مساء وتقريبا كل ليلة، أما الزوجات فيتوجهن إلى الكازينو عندما تكون هناك حفلة راقصة . قضاء الوقت المفضل والتسلية للرجال والنساء على السواء هو النميمة. الموضوعات الدائمة التى تلوكها الألسن فى هذا المكان تدور حول المغامرات العاطفية التى يقوم بها كايتانو وانتهاء عهد عائلة تشوروتشاوس . كما يتبادل الرجال بعض النكات والامزوحات اللاذعة والساخرة وتنظيم مجموعات من بينهم تهوى الموسيقى واعداد المآدب والولائم. والكل يعترف بأن كايتانو هو السيد ، وإن كان البعض منهم يقول ذلك مكرها.

والصفات الرئيسية التى يتميز بها أعضاء هذه المجموعة هى الحسد والنفاق والرياء والمداهنة. وأنه من بين هذه الشخصيات يشير الكاتب بسخريته إلى بعض مواقف البرجوازية الإسبانية: التعصب والابتذال واحتقار المجهول والنفاق. وهذه الصفات يمكن استنتاجها من خلال قراءة روايات جالدوس. كما أن كتاب جيل ١٨٩٨ كانوا قد شهرُوا بهذه الخطايا التى استشرت فى المجتمع الإسبانى آنذاك.

والأسلوب الساخر الذى اتبعه بايبستير لتمييز وإفراد هذه الشخصيات يقوم على «السخرية من الذات»، بمعنى أن الشخصيات تخدع نفسها بنفسها، وأنه من خلال كلماتها وأفعالها وأفكارها تكشف عن عدم تطابق ظاهرها مع باطنها وأن الصفة العامة التى تجمع بينهم هى أنهم غير راضين عن أنفسهم. ولنأخذ مثالا للتدليل على ذلك: على الرغم من أن الموقف الرسمى لسيدات قرية يوبيلانوبيا هو موقف الرقابة على سلوكيات كايتانو الدون جوانيه، إلا أنه لم تستطع أى واحدة منهن، يقوم بمغازلتها، مقاومة رغباته والاهتمام به. دونيا لوثيا، زوجة الصيدلى تقول إن كايتانو هو الشيطان ولكنها تحكم بأنها معه طوال الليل. خوليتا مارينيو التى تذهب لاداء صلاة القداس كل يوم ترفض الذهاب مع والديها إلى حفل رقصة الكرنفال بالكازينو لأن هذا خطيئة وما أن تكون وحدها حتى ترتدى قناع الشيطان وتذهب إلى الحفل لاثارة كايتانو. أما السيدة مارينيو التى تصدر أحكاما قاسية ضد السلوك الأخلاقى لكل الناس، عندما تذهب إلى دونيا الجوستياس سالجادو تفعل ما تفعله القرويات: تجعل ابنتها تسير أمامها حتى يراها كايتانو. لقد استشاطت كل سيداتُ القرية غضبا عندما علمن أن كايتانو يقوم بزيارة كلارا ألدان وأنه لم يجتمع بها.

وعلينا أن نتناول نموذجا من الشخصيات العديدة من مجموعة البرجوازية الإسبانية لنلاحظ عن قرب كيفية رسم باييستير لهذا النموذج البشرى الذى هو أساس لكل النماذج التى يطرحها فى الرواية. ونهدف من هذا إلى التحقق من مصادر السخرية التى استند إليها لإبراز التناقض بين الجوهر والمظهر.

دونيا أنجوستياس ، والدة كايتانو، تشعر بأنها شهيدة زوجها وأنها السيدة البارة المتفضلة على الآخرين. ولكنها مثل سيدات القرية يكمن بداخلها الحقد والكراهية. لقد شاركت فى تلك الانتفاضة الجماعية مع بقية سيدات القرية فى مواجهة العلاقات العاطفية بين كايتانو وكلارا ألدان.

«لقد وصل الأمر أيضا إلى دونيا أنجوستياس، وخيم عليها الحزن والأسف عندما علمت، من تلك السيدات، بالحكاية أن ابنها كان ينام مع فلانه ، وزاد من حزنها عندما عرفت أنه كان يمشى مع هذه ولم يجتمع بها. لم يكن الوقت متأخرا عندما توجهن إليها أربع جميلات يشفقن عليها وليبلغنها بآخر الأخبار ويواسينها فى بكائها ويخرجنها من محنتها ... كانت المنافقات تخرجن كاسفات نادمات وكن تؤكدن أنه ليست هناك السعادة الكاملة وأن الثروة لاتمنح السعادة. لم يكن الحزن باديا عليهن عندما كنا يتفوهن بهذه الكلمات رغم ندمهن.

أمرت دونيا أنجوستياس باقامة الصلوات التى تعرفها...»[٤].

إن الفكرة المتسلطة على عقل دونيا أنجوستياس هى عائلة تشوروتشاوس. أنها تصب حقدها وغضبها على دونيا ماريانا لأنها السبب فى فشل زواجها. وأمام تدهور الحالة الصحية والجسمانية لزوجها يكون رد فعل دونيا أنجوستياس بهذه الطريقة:

«كانت تفكر دونيا أنجوستياس أن الله قد بدأ فى عقابها وأن الله عندما يفعل ذلك فلديه أسبابه وليس من الممكن أن تضع نفسها فى شئون الله ولاتثقل عليه بغبائها عندما يبدأ حكمه وينفذ أمره»[٥].

وعندما يقول كايتانو لوالدته أن دون خايمى سالجادو لم يكن عشيقا لدونيا ماريانا، تصاب دونيا أنجوستياس بالفزع عندما تفكر بأنه حان الوقت لتغفر له. ولحسن الحظ يتمكن كايتانو من اقناعها بالعدول عن مشروعها الانتقامى[٦] ففى رأى دونيا أنجوستياس أن دونيا ماريانا هى وراء كل خطيئة تحدث فى القرية. وعندما تعلم دونيا انجوستياس أن ابنها كايتانو قد

اعتدى بالضرب على روساريو تشعر بحالة من الاضطراب وتفسر التصرف الهمجى لإبنها:

«فجأة أدرك عقلها . بدأ يتكشف أمامها كل نظام للأسباب الهامة، كما لو كان هناك ملاك قاس يملى على أسماعها».

- ها أنذا قد وعدت بإقامة مذبح لعذراء لورديس ولكن هذا الوعد لم يتحقق بسبب هذه الساحرة. كل شىء كان واضحا. الله وأمه القديسة كانا يعاقبانها فى أعز شىء أرادته، جعلاها تتجرع العذاب بخطيئة إبنها . كانت قد وعدت وتعهدت أمام الأم المقدسة، وبعد ذلك وفى أول عقبة واجهتها أصابها الرعب والفزع. لقد بيّنت لها سيدة السماوات عن غضبها»(٧).

وتكشف هذه الاحتفالات الدينية عن مدى الخشونة الروحية والفظاظة التى تتسم بها شخصية دونيا أجوستياس، التى تفهم الدين على أنه يقوم على مبدأ الأخذ والعطاء مع الذات الإلهية بمعنى المساومة . صلواتها المستمرة ومساعداتها الخيرة وهباتها للكنيسة تقوم على هدف واحد هو تأمين رضاء السماء وفى ذات الوقت اعجاب الغير بها . إن موقف المداهنة والبذخ الذى أحاطها به إبنها كايتانو جعلاها تقتنع بأنها السيدة العظيمة. ولكنها فى الحقيقة امرأة تتسم بالسفه والابتذال. عندما يقوم أحد بزيارتها لاتقاوم رغبتها الدفينة بابراز مفاخرها وممتلكاتها وأثاث منزلها ومحتوياته من أطباق ومفارش والحديث المطول عن جودتها وقيمة كل قطعة منها...

إن الشعور بأنها أقل درجة دون غيرها هو أساس النزاع والخلاف مع عائلة تشوروتشاوس حتى بعد وفاة دونيا ماريانا وذلك عندما جاءت من فرنسا إبنة اختها وريثتها «جيرمين» . وعندما وطأت دونيا اجوستياس بقدميها منزل دونيا ماريانا بعد وفاتها تصاب بالدهشة والانبهار حيث تفكر على الفور فى أن يتزوج ابنها بهذه الفتاة «جيرمين» ، وإذا لم تتمكن من ذلك يكون على كايتانو أن يشترى لها هذا البيت وكل ما يحتويه . وعندما يرى كايتانو أن أمه هكذا قد انتصرت يبدو له أن دونيا ماريانا قد كسبت الجولة وهى فى قبرها.

المشاهد السابقة تكشف عن السلوك النفسى للشخصية ويهمنا الآن أن ننتقل لدراسة هذا السلوك من خلال كيفية توظيف اللغة للتعبير عن السخرية . ففى المشهد الأول نلاحظ التناقضات بين الظاهر والباطن. الحجة الأولى الضمنية التى يقدمها بايبستير هى أن دونيا أجوستياس تؤمن بالمبادىء الأخلاقية التى سنها الدين المسيحى والتى تحظر اقامة علاقات

غير زوجية . ومن المنطقى أن تصاب بالحزن والغم عندما تعلم أن إبنها يخالف ويستخف بهذا الأمر المانع. وأن الأمر غير المنطقى ولا الدينى هو أن تحزن عندما تعلم أنه يطيعها ويحترمها. ونجد أيضا التعارض والتناقض الوجدانى من خلال وصف سلوك تلك المنافقات اللاتى يذهبن إلى دونيا أنجوستياس كل مساء لينقلن إليها آخر الأخبار، ذلك السلوك الذى لايمكن الجمع بينه وبين «اخراجها من محنتها»، الخ ... كما أن تدخل القاص فى الجملة الأخيرة من الاستشهاد المذكور يظهر لنا التناقض بين ما تقوله تلك المنافقات وبين ما تشعرن به.

وفى كلا المشهدين نجد القاص الذى يقوم بوظيفة العالم بكل شىء، الذى لايعرف فقط أفكار شخصياته وحسب وإنما يتولى هو مسئولية هذا التفكير . وفى كلتا الحالتين يتدخل القاص للحديث عن بعض صفات الألوهية (إن الأمراض هى عقاب من الله، إذا لم يوجد مذبح، لن تكون هناك حماية) . تلك الصفات التى يمكن استنتاجها من نهاية الخطاب الذى يجعل القارىء يقوم بمراجعة نفسه أمام هذه الآراء التى يطرحها عليه القاص ليتعرف على عقيدته المسيحية والجلاء الذى يتكشف من خلال الشخصية ، بمعنى أن الرواية تستند إلى نظريات خارج النص ومن داخله.

إن حالة التعايش بين الروائى والقارىء واللجوء إلى مصادر خارجية عن النص يمكن أن نلمسها من خلال الاستشهاد التالى الذى يقدم لنا وصفا للزيارة التى قمن بها سيدات بويبلا نوبيا إلى إبنة أخت دونيا ماريانا حين وصولها من باريس:

> «طلبت السيدة كوبيرو من جيرمين أن تغنى أيضا «السيدة والدمية» وكان على جير مين أن تشرح لها أن «السيدة والدمية» كتبت ليشدو بها تينور. وحينئذ طلبت منها السيدة مارينيو أن تغنى «الأميرة الصغيرة» واعترفت لها جيرمين بأنها لاتعرف هذه الأغنية. ولكى تنهى ذلك الموقف غنت شيئا من مدام باترفلاى»[٨].

يلاحظ أن القاص يمتنع عن الافصاح باحكامه ، ولكنه فى الجملة الأولى يراعى الدقة فى المعلومة التى يقدمها لنا إذ أنه متأكد من أن القارىء لن يغيب عنه جهل السيدة كوبيرو بالموسيقى. وفى الجملة الثانية نجد نوعا من التناقض الوجدانى : عندما تعترف جيرمين- التى تعرف الموسيقى- بأنها لاتعرف الأغنية التى تتصنع بها السيدة مارينيو، فإن هذا ليس جهلا من جيرمين ولكن الجهل يقع على رأس السيدة مارينيو بكل وضوح.

وفى مناسبات أخرى، يتدخل القاص مباشرة فى الأحداث ليقدم تعليقاته الموجهة للقارىء. ومثال لذلك، فى أحد المشاهد بغرفة مكتب كايتالو المؤثث جميعه من انجلترا : «ساعة المدفأة- الإنجليزية الأصل والعتيقة، بالطبع- دقت الثانية عشرة»[٩]. يقدم كايتانو كأسا من الخمر من زجاجة «كريستال من البوهيميا ، بالطبع»[١٠].

ويمكننا أن نذكر الكثير من الأمثلة التى تعبر عن سخرية الكاتب فى الرواية: كل فرد من مجموعة الكازينو له حكايته وتاريخه الصغير وله جنونه وهوسه بخصوصياته حيث يفردون لها أوقاتا كثيرة ومطولة فى محادثاتهم وفى وصف أفعالهم وتعليقات الآخرين عليها. ونلاحظ أن الثلاثية تضم أقساما مكتوبة بحروف مائلة يتدخل فيها شخص آخر يتكلم بلسان الروائى وبلغة دارجة حوارية تفصح عن طريقة تفكير ومشاعر رواد الكازينو من مجموعة البرجوازيين. ونموذج لذلك الصفحات الأول (٩-٢٤) من رواية «السيد يصل» وأيضا الصفحات (٩-١٤) من رواية «عيد الفصح الحزين» وقسما فى منتصفها (الصفحات ٢٦٣-٢٧١) وخاتمة الرواية (الصفحات ٤٥٨-٤٦٤) . ومهمة هذه الأقسام تحمل عدة وظائف منها: عرض مختصر للأحداث المتعلقة بالحدث الرئيسى والتى لاتسرد فى صلب الرواية نفسها؛ إعلام القارىء بتطور منظور لقاء الكازينو ؛ والمساهمة فى عملية اضفاء السمة الغالبة على الشخصيات بأنها شخصيات تحمل نفوسا مريضة ودنيئة.

وفى طبقة العمال نجد أن درجات السخرية تقل عن طبقة البرجوازية، باستثناء خادمتا دونيا ماريانا ودنيا أنجوستياس ، إذ أنه على الرغم من مستواهما المتواضع والفقير إلا أن معايشتهما لمجموعة من الناس ذات مستوى اجتماعى يختلف عن مستواهما جعلهما ينتهجان مواقف وأساليب بعيدة تماما عنهما. وبعض هذه المواقف والتصرفات تبعث على السخرية مثل محاولة التفرنس التى تقدم عليها خادمة دونيا ماريانا عندما كانت تتحدث إلى جيرمين التى عادت من فرنسا.

وهنا شخصية «الساعاتى» باكيتو التى لاتدخل فى إطار إجتماعى محدد، فهو مجنون راض عن جنونه دون رغبة منه فى العلاج. وكما يحدث مع المجانين فى الأدب ، فإن باكيتو لديه فى بعض الأحيان إدراكات واضحة ويعرف كيف يتجاوز المظاهر، فهو على سبيل المثال يعرف كثيرا، قبل كارلوس وكايتانو، أن «كلارا ألدان» هى المرأة الفضلى بين نساء بوبيلاتوبيا، ويدرك الرغبات الجنسية والعاطفية التى تحاول روساريو أن تبهر بها كارلوس

لفترة من الوقت. كما أنه لايثق فى لعبة السياسة ويسخر من أولئك الذين يضعون آمالهم فى هذه اللعبة. أنه يعرف عن ظهر قلب سلسلة من الخطابات السياسية التى يكررها بطريقة آلية إذا قدموا له كأسا من النبيذ المعتق. على لسانه تتحول الخطابات إلى كلام دون معنى أو إدراك كما يقتضيه الحال آنذاك. وموقف هذه الشخصية يتمثل لنا فى رواية «أسطورة/ هروب خوطا بى» حيث يقدم لنا نموذج الببغاء الذى يحفظ ويكرر الخطابات السياسية. وهذا الأسلوب الذى يلجأ إليه بايبستير هو نوع من تقليل قيمة اللغة ووضع فاعليتها موضع الجدل على أساس أنها وسيلة من وسائل الاتصال وأنها «ظاهرة اجتماعية تقتضيها حاجة الإنسان إلى التفاهم مع أبناء جنسه»[١١].

وتتولد لدى «باكيتو» فكرة أساسية عن العدل تؤدى به إلى أنه من الضرورى أن يقتل كايتانو . وأنه بعد الاهانة التى وجهها إلى «كلارا» يطرح الفكرة على كارلوس الذى يرفضها إلا أن باكيتو يقرر القيام بها بنفسه. ولكن كايتانو ينجو من هذه المحاولة عندما يرسل إليه كارلوس إنذارا، بموافقة كلارا، قبيل انصرافه. ومفهوم العدل هنا هو بمثابة الأجر الذى يستحقه الإنسان من خلال تطبيق شريعة الدين بالعفو والمغفرة عن الذين يسيئون إلى غيرهم.

وتتناول الثلاثية موضوعات فرعية لا علاقة لها بالدين، حيث يؤكد الكاتب مرونة السرد الروائى عند مناقشة أمور تتعلق بالخطيئة والخلاص وحياة المسيح ووظيفة الكنيسة فى العالم، وأنه على الرغم من السخرية فى عديد من المشاهد من خلال اللجؤ إلى التعبيرات المبتذلة والغريبة عن الدين، إلا أنه يعرض موضوعات أخرى بجدية كاملة.

ففى ضواحى بوبيلا نوبيا يوجد دير بدأ فيه مشروع إحياء علوم الدين المسيحى إلا أن محرك هذه المشروع قد وافته المنية وجاء مكانه رئيس دير آخر، ولكن تفكيره كان يختلف عن تفكير سلفه . ويخرج علينا اثنان آخران من الأساقفة يسعيان للحفاظ على هذا المشروع وفقا لما تمليه العقيدة المسيحية ويحاول أحدهما إخراج المشروع إلى حيز الوجود من خلال استخدام اللغة كوسيلة من وسائل الإقناع، فى حين أن الثانى يرغب فى اللجوء إلى اللوحات الفنية والرسومات الدينية كوسيلة من وسائل الإقناع والتأثير فى وجدان الفرد. والمشروع فى حد ذاته هو نوع من الجدل حول الغموض الذى يكتنف أسرار الوجود الكونى والإنسانى. فالكاتب يعرض علينا مناظرة من خلال علم اللاهوت وباتباع تعاليم الرئيس السابق للدير وتطبيق قواعد الدين المسيحى بما يتكيف وروح العصر الحديث.

ولانريد الخوض فى هذه الأمور الدينية والتعليق عليها وإن كان يكفى القول أن القارىء لايتوصل إلى الإقتناع أو الإمتاع لأى من هذين الرأيين بل يصاب بالدهشة من جراء هذا الجدل. فالأسقف المتمسك بالدين ينتهى به الأمر إلى أن يهجر الكنيسة ، فى حين أن اللوحات الفنية والرسومات الدينية التى أرادها الثانى تنتهى بإشتعال النيران فيها، الأمر الذى يؤكد على صعوبة الوصول إلى نتيجة فيما إذا كان ما حدث هو نوع من الفشل أو هو نوع من التأليه، ولأن الحريق كان بسبب القوة الخارقة لتلك الرسومات ولأن رئيس الدير يكشف عن أن هناك قدرات خفية تحرك كل هذه الأمور وأن «إينيس ألدان » التى كانت شعلة مضاءة بكرم من الله تفضل الحياة العادية. والكاتب هنا يقدم هذا الموقف بنوع من السخرية مشيرا إلى استحالة التنبؤ بسلوك النفس البشرية الواحدة لاضطرابها وتخبطها بين موقف الأسقف الأول وطموحات الثانى.

وكان قد أشار جونثالو تورينتى بايستير إلى كارل ماركس وخوسيه أورتيجا إى جاسيت بأنهما المفكران اللذان أثرا فى ثلاثيته [١٢]. ويتضح لنا تأثير الفكر الماركسى فى تسلسل أحداث الثلاثية من خلال عملية التحديث والتطور الصناعى والتحول فى القيادات الاجتماعية التى تصاحب هذه العملية . فمن بين الأحداث الفرعية بالرواية تبرز مشكلة الصيادين فى قرية بويبلانويا الذين أصبحت سفنهم عاجزة عن الانتاج والعمل وتأثير ذلك على ترسانة صناعة السفن. ومن ثم يلجأون إلى البحث عن بديل آخر يسمح لهم بالاستمرار فى مهنتهم وأن يصبحوا سادة وأصحاب وسائل انتاجهم، فيبدأون فى عمل مشروع تأميم صناعات الصيد ولكن هذا المشروع يصاب بالفشل لنقص رأس المال. المشروع فى حد ذاته يستحق التقدير ولكن الوسط الاجتماعى لقيامه غير مناسب. وينتهى الصيادون إلى قرار بالانضمام إلى القوى العاملة فى ترسانة الأسلحة باعتبارها مؤسسة اقتصادية رأسمالية يطلق عليها كايتانو إسم المؤسسة الاشتراكية ومن هذا يمكن أن نصل إلى نتيجة ، أراد بايستير أن يستخرجها القارىء ، وهى أنه ليس من الممكن الوصول إلى العدالة الاجتماعية من خلال المبادرات الفردية، وإنما من خلال التحول الجذرى فى بنية المجتمع الاقتصادية.

وأنه وفقا للنظريات الماركسية فإن الطبقة العمالية الممثلة فى الشخصيات الروائية هى عامل فعال لتحديد رؤية العالم والنظر فى الاختيارات الحيوية لبقائها. ومع ذلك، فإن الشخصيات الرئيسية- كما سبق أن أشرنا - ليست نماذج وإنما هى أفراد وأن تركيبتها النفسية تجعل من الشعب إصدار القرار حول العوامل الاجتماعية والاقتصادية التى تريد إعلائها.

إن الجزء الأول من ثلاثية «اللذات والظلال» يقوم على حجة رئيسية وأخرى فرعية تساندها لتكون الخيط الأساسى الذى يعتمد عليه الجزء الثانى والذى يحدد الإطار النهائى للثلاثية فى جزئها الثالث. ونشير إلى أن بنية الثلاثية تقوم على نظريات جدلية والتناقض بينها وفى ذات الوقت التآلف بين عناصرها ، مما يؤدى فى النهاية إلى نوع من التجانس الموسيقى:

> «... الجزء الأول، الذى تقدمه الأطروحة من خلال تداخل وتشابك مصائر البشر تشبه الحركة الأولى للسيمفونية . الموضوعات الرئيسية تعلن عن نفسها وتتطور من خلال نظامين متباعدين ومتنافسين . والجزء الثانى ، هو الحركة السيمفونية الثانية التى تؤخر الحدث وتقدم شكلا متناقضا متعارضا . جو الكتاب يتغير : يشعر فى البداية أن الاتجاه الأساسى للثلاثية يمكن تعديله . السيمفونية تكون بمثابة صلة الربط بين الأجزاء الثلاثة وفى ذات الوقت تشير إلى أن كل عمل مستقل عن الآخر. كما أن البنية الهيجيلية الموازية للسيمفونية تستخدم لربط الأجزاء الثلاثة ومن ثم صهرها فى عملية إبداعية موسعة.
>
> يحدث التآلف فى الجزء الثالث من خلال انفجار أو حل التنافسات والخصومات[١٣].

ويمكن أن نلحظ تأثير فكر خوسية أورتيجا إى جاسيت فى أكثر من موضع بالثلاثية من حيث دلالة القدر والأحوال وكينونة حياة الإنسان بين الحظ والقدر والميول، والتفسير الارستقراطى للتاريخ وقيام مجتمع الجماهير وأخطار النزعة الهمجية .. كل هذا يشكل جزءا فى المنظور الفكرى للرواية. ويقول خوسيه أورتيجا إى جاسيت فى كتابه «أفكار حول الرواية : «يجب أن يقوم تكتيك المؤلف على عزل القارىء عن عالمه الواقعى ووضعه فى عالم صغير محكم ومتخيل وهو البيئة الداخلية للرواية ... أن تجعل من كل قارىء انسانا قرويا أو عابرا هو ، كما أرى، السر العظيم للروائى»[١٤]. وهذا هو الأسلوب الذى اتبعه تورينتى بايستير فى ثلاثيته «اللذات والظلال».

وكما أشرنا فى بداية هذا الفصل ، فإن ثلاثية «اللذات والظلال» أدخلت تقنيات وأساليب روائية جديدة تطورت فى روايته التالية «أوف سايد» وبلغت ذروتها فى رواية «أسطورة / هروب خوطا بى» وهذا ما أشار به خواكين ماركو حينما قال: «اللذات والظلال هى بمثابة التطابق الكلاسيكى لأسطورة / هروب خوطا بى. وربما بدون خبرته وأصالته التقليدية ما

استطاع باييستير أن يقدم لنا الرواية الشاملة التى تستلزم مستويات متعددة للقراءة »[١٥]، كما يؤكد: «فى رواية أوف سايد، التى نشرت عام ١٩٦٩، يبين بايستير بعض التأثيرات التى تقوى من تقنية أسطورة/ هروب خوطا بى، ولكنه لايقيم علاقة بين الأعمال الثلاثة»[١٦].

وتعتبر ثلاثية «اللذات والظلال» ورواية «أوف سايد» بمثابة الركيزة التى ثبتت أقدام توريتتى بايستير فى عالم الرواية عندما توجت أعماله برواية «أسطورة / هروب خوطا بى» التى نجد بها صدى الحرب الأهلية فى مجتمع إسبانيا المعاصر، فضلا عن استخدامه لتقنيات الرواية الجديدة من خلال الدلالات المرجعية والاستعارات اللغوية والأسلوبية وعرض الموضوعات التراثية والاستطراد الروائى والربط بين الحياة والأدب والنزوح إلى الحرية والكمال وخلاص الإنسان من أزماته بالحب وأن الإنسان هو سيد الفكر... وهذه الرواية الأسطورة تحتاج إلى دراسة منفصلة لأنها تجمع كل الخصائص الأدبية والفنية التى تناولها بايستير فى مسيرته السياسية والصحفية والأدبية والتاريخية.

يأتى عنوان رواية «أوف سايد» - التى هى حلقة الوصل بين واقعية القرن التاسع عشر فى «اللذات والظلال» وبين التعقيد البنيوى والروائى «لأسطورة / هروب خوطا بى»- من لعبة كرة القدم ، تلك الرياضة التى فاقت شعبيتها كل تصور فى إسبانيا خلال العقود الأخيرة . وكانت هذه الرياضة هى إحدى الوسائل القليلة التى سمح بها النظام الحاكم المتسلط لجماهير الشعب أن يتنفسوها . «أوف سايد» مصطلح رياضى يطلق على أولئك اللاعبين الذين يخالفون قوانين لعبة كرة القدم . ويربط الكاتب بين هذه الرياضة والتسمية بالإشارة إلى أولئك الأشخاص الذين يعيشون على هامش المجتمع حيث تتداخل وتتشابك حياتهم طوال خمسة أيام من شهر نوفمبر فى عقد الستينات بالعاصمة مدريد : السياسيون المفرج عنهم حديثا من السجن والهاربون والعاهرات وذوو الشذوذ الجنسى . ويقدم الكاتب شخصيات الرواية الرئيسية التى تنتسب لكل مجموعة من هذه المجموعات الهامشية تساعدها بعض الشخصيات الثانوية.

وتأخذ الرواية ايقاعا سريعا متلاحقا من خلال عرض الأحداث فى صيغة المضارع واستخدام بعض المشاهد التى يغلب عليها طابع الحوار. وأمام تعدد الشخصيات وتطور الأحداث التلقائى والمباشر نجد أمامنا الرواية التى تسمى «رواية المنظار السحرى». فالكاتب يخلق بهذه

التنوعات عالما حيا، متعدد العناصر ، دقيق التفاصيل . ويختلف تداخل الشخصيات فى ثلاثية «اللذات والظلال» عن «أوف سايد» فى أن الأولى تأخذ ايقاعا هادئا، فى حين أن الثانية سريعة الأحداث ويتدخل فيها الكاتب كثيرا بإعتبار أنه العارف والعالم بكل شىء حيث يقدم الشخصيات التى ترسم صورة مجتمع الأزمة.

وتستخدم هذه الرواية أسلوب الرؤية الموضوعية والسلوكية فى وصف الإشارات والحركات[١٧] «يتغلب الجسم أحيانا على قوى اللغة حتى أن الاختلال الجسدى يمثل الذات الداخلية الصامتة»[١٨]، إذ أن أيدى الشخصيات هى التى تكشف لنا عن حالتها النفسية وفى ذات الوقت عن وضعها الاجتماعى. فالحركة الأولى التى يقوم بها سالوستيانو دومينجيث، الرسام والشاذ جنسيا ، هى أنه رفع أصبع الخنصر عندما تناول كوبا من النعناع . وفى هذا المشهد تجتمع مجموعة من السياسيين الخارجين لتوهم من السجن، حيث يظهر من بينهم فولخنشيو الذى لايتفوه بآية كلمة ولكن يديه- التى وردت فى هذا المشهد ثلاث عشرة مرة- كانتا تعبران عن الظروف التى عاشتها تلك المجموعة، فكانت يداه تنفرجان وتنغلقان وترتفعان وتتقلصان وفقا لما يتذكره الآخرون عن الماضى وما يتأملونه عن حاضر رفاق الزنزانة القدامى[١٩].

وهذه الأساليب الفنية تطرح رؤية الكاتب الموضوعية للأشياء ، إذ أنه يقتصر على التقاط، مثلما تفعل آلة التصوير السينمائية ، تفاصيل الحياة الطبيعية والسلوكية التى يمكن ملاحظتها فى الشخصيات ، ومثال لذلك:

> «تقع شقة ماريا دولوريس أندوريان فى ناطحة السحاب ثينيسا . مقاعد وثيرة عريضة وسجادة عجمى ولوحات منسوخة من لوحات بيكاسو- العصر الأزرق - مثبتة على الجدران. لمبات فى إطار من الحديد المشغول وقطاعات من ورق البردى ولمبات مزخرفة بقطاعات من الكريستال والبورسلان يمتزج فيها اللون الأخضر بلون البشرة . طقم شاى طراز دينماركى وجهاز أسطوانات استريو هاى فاى أمريكى، ويوجد رف عليه مجموعة كتب مجلدة وعدة مقاعد. الحوائط مكسوة بالخشب تعكس أضواء اللمبات .
>
> ماريا دولوريس- ترتدى بنطلونا من القطيفة السوداء وبلوزة خضراء بشكل القميص الرجالى ولون شعرها بلون الحمص الطبيعى- تعطى ظهرها للصالون وتلقى بناظريها من خلال زجاج النافذة . ذراعاها مفتوحتان وتتكىء بكلتا

يديها على الإطار الخارجى للنافذة ويرتكز جسدها على ساق واحدة فى حين أن ساقها الأخرى تهتز بطريقة غير ايقاعية وبلامبالاة»[٢٠].

ولكن هذه الرؤية الموضوعية- التى اختل ميزانها من خلال الكلمتين الأخيرتين- لاتستمر على مستواها فى كل صفحات الرواية . ونذكر النموذج التالى:

«بينما ماريا دولوريس تقدم الفودكا، يجلس نوريبجا على مقعد وثير، يمد قدميه ، يخرج سيجارة من علبته الذهبية التى يضعها على المائدة . ثنيات الستائر هى ، بلاشك ، اختراع رائع وأنه رغم تغير «الموضة» إلا أنها تحتفظ بشكلها الجمالى المتميز بشكل هندسى مثل القناديل، فهى منغلقة من أعلى ومنفرجة من أسفل مثل المروحة.

... ...

من الواضح أنه إذا امتدت الخطوط الساقطة التى تشكل ثنيات الستائر بطريقة مثالية فإنها تتجمع فى نقطة واحدة من أعلى للتناثر فى اتجاهها إلى أسفل بطريقة تنبىء باحتضان الكون»[٢١].

وهنا يتدخل الكاتب لكى يقدم حكما جماليا بهدف إدخال عنصر السخرية، لأن معالجة موضوع عادى بهذه الأهمية هو مصدر من مصادر السخرية. والمشهد التالى يقدم رؤية أخرى:

«فى صمت الكنيسة المظلم، وبالطرحة المسدلة على الوجه والأيدى المختبئة أسفل صدرها، تحاول ماريا دولوريس اقناع البلاط السماوى بأنه تم خلق العالم حتى تستطيع أن تتزوج بارجاس، وأن التدخل الإلهى فى العملية، كسبب مساعد، ربما يكون مثبتا فى مشروع الذات العليا منذ اللحظة الأولى التى تقرر فيها خلق آدم وحواء. إن الجدل الذى تتوسل به ماريا دولوريس يقوم على الوعود المثيرة للشجن والمؤثرة : ترافق اليسوع يوم الجمعة المقدسة وهى خالعة حذاءها ، تقدم للفقراء نسبة العشرين فى المائة من أرباحها (الشىء الذى تفعله - من جهة أخرى- منذ أن كانت تحصل على هذه الأرباح)، كما تهدى أفقر كنيسة فى مدريد كل ما يمكنها (ثمانية وخمسون كيلو من الملابس والأحذية)[٢٢].

ويشير هذا الاستشهاد إلى زعم ومطالبة ماريا دولوريس أن تكون علاقتها الممكنة مع بارجاس هى مركز الكون. وعلى الرغم من بعد المسافة فإنها- كما هو واضح- تعبر عن آلام

الحب من خلال توسلاتها. هنا تظهر سخرية الكون والقدر من هذا الادعاء من خلال اللغة المستخدمة . كما يمكننا أن نلاحظ وظيفة السخرية من خلال التعليقات التى أوردها الكاتب بين الأقواس، وخاصة التعليق الثانى على وجه التحديد.

إن الرؤية الموضوعية المفترضة للكاتب قابلة للنقاش من خلال عناصر الخطاب والإشارات المرجعية الخارجية للنص والتى هى بمثابة اصدار أحكام تقيمية لخاصية السخرية، كما يتضح فى المشهد التالى:

«لاس إنشيناس، هو نوع من تلك المطاعم الشعبية الغنية بالمشروبات الراقية والكلاسيكية، ترتاده طائفة الاغنياء. الصالون يشبه مزرعة للصيد : الجدران مدهونة بالجير والأخشاب على ألوانها ، تذكار أعمال الصيد والقنص ومدفأة عريضة من الصخر بأدواتها من الحديد والبرونز. الكراسى والموائد متناسقة ألوانها: التنجيد بلون دماء الثور وعلى المدفأة شكل على رأس ثور بقرون عالية ومستقيمة. حاجز البار مرتفع قليلا ، وتوجد ممرات بها نوافذ من المشربيات وفسيفساء فلكلورية وحليات برونزية غجرية ومنعطفات خافتة الاضاءة لأولئك الأزواج الذين يمرون بضائقة»(٢٣).

نلاحظ أن الجملة الأولى والأخيرة تشير إلى أحكام تقديرية تقويمية. وصف المكان من خلال جمل مصطنعة مثل: «نوع من تلك المطاعم الشعبية» و«الصالون يشبه مزرعة للصيد »، وهذه الجمل تتناقض مع «ترتاده طائفة الأغنياء» و«المشروبات الراقية» . وهذا التناقض يشدد من درجة السخرية فى بقية وصف المكان. الملامح الطبيعية للكراسى والموائد والزخارف تقدم لنا دلالة معرفية جديدة بعيدة عن المعنى الحرفى والموضوعى . ويمكن أن نلحظ ذلك بصفة خاصة فى الإشارة إلى النوافذ والفسيفساء والحليات البرونزية حيث أن وصفها يكسب درجات سخرية من خلال السياق «المنعطفات خافتة الاضاءة لأولئك الأزواج الذين يمرون بضائقة» لها دلالة أبعد عن كل رؤية موضوعية فضلا عن أنها تضفى درجات لونية على الجمل السابقة.

وهنا مشهد آخر لوصف المكان حيث تتضح الرؤية الموضوعية للكاتب:

«الأرملة بيلاثيث تقضى وقتها كل ليلة بالمقهى فى لعب الطاولة مع رفيقات الحى، على الواجهة المقابلة لسوق «لاثيبادا» حيث توجد موائد من الرخام ومقاعد وثيرة من القطيفة وها هو المكان به أضواء من النيون وخلاط كهربائى

وصاجة كبيرة للسجق الساخن. صاحب المقهى، قائد المنصة ، يقف خلف منضدة طويلة ينادى بصوت زاعق أحيانا على الطلبات بلغة شبه انجليزية، وبصوت شعبى مبتذل، وأحيانا يترك مكانة ليتدخل فى مباريات لعب الطاولة أو يتناقش فى كرة القدم مع الازواج الجالسين على مائدة أخرى حيث يعربون عن سأمهم بصوت عال ، فى حين أن السيدات تعلن عن احتجاجهن أثناء اللعب أو عن الحظ الذى يحالف الخصم، ويصاحب كل هذا أصوات وضحكات صاخبة . تعتاد السيدات الانصراف الساعة الواحدة إلاخمس دقائق ، لأنه عندما تحين الساعة الواحدة، تقريبا ، تأتى فتيات الفرقة المسرحية القريبة لتناول أكواب من اللبن أو لإنتظار من يغازلونهن: إنها الساعة، على وجه التحديد، التى يبدأ فيها الازواج استعادة شبابهم ليلا[٢٤].

فى هذا المشهد يغيِّر الكاتب من درجات اللغة وينّوع من لهجتها . الجملة الأولى تتسم بالموضوعية ، ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة ليصدر أحكاما على ما يقوم بوصفه: «صوت شعبى مبتذل»؛ «يعربون عن سأمهم بصوت عال» ثم يقدم استعارات ساخرة «قائد المنصة»؛ «يترك المكان». وفى الجملة الأخيرة يرصد نماذج السلوك الاجتماعى حيث يطل من داخل الواقع النفسى للشخصيات.

والمشهد يقيم نظاما للتناقضات التى تكشف لنا عن عالم فى مرحلة الانتقال : قيم ومبادىء البرجوازية الصغيرة فى مدريد تتأثر بالتيارات الحديثة والجديدة وبالتحرر الاجتماعى وبأساليب الحياة الأجنبية. إن استخدام التركيب اللغوى «ها هو المكان» له دلالة الإشارة إلى الأجهزة الحديثة التى توجد بالمقهى كما أن لها دلالة زمنية تؤكد عملية الانتقال التى تحدث داخل المجتمع ولتغير وجهه من زمن الماضى إلى الحاضر. كما توجد الجمل المعطوفة كنوع من السخرية لأن عناصر العطف تتناقض فيما بنيها: موائد من الرخام ومقاعد وثيرة من القطيفة تختص بعصر محدد وبأسلوب معين للحياة، تتجاور مع أضواء من النيون وأجهزة اعداد الطعام والوجبات السريعة . الصوت الشعبى المبتذل لشخصية أصبحت صاحبة البار لايتوافق مع اللكنة الانجليزية . موقف الازواج يتناقض مع موقف الزوجات من خلال الاشارة إلى انصراف السيدات الساعة الواحدة إلا خمس دقائق هو التهكم الساخر من نفاق ورياء التقاليد المرعية فى المجتمع.

كما يمكننا أن نستخرج من هذا المشهد وفى عديد من أحداث الرواية ، أن الأماكن العامة تضم دائما العديد من الشخصيات الفرعية والانتهازية التى تتوالد وتتكاثر حول الحدث الرئيسى للرواية . فالشخصيات الرئيسية تتحدث عن نفسها وحولها يدور الخدم والعاهرات والمراهقون والمراهقات والعمال وجماعات من الرجال والنساء حيث يلتقط الكاتب أقوالهم وأفعالهم وذهابهم وإيابهم كنوع من تصوير البشرية جميعها . هذه المجموعات هى بمثابة الجوقة الممثلة للابتذال التى تتابع أخبار الرياضة والأغانى الهابطة والبرامج الثقافية المزيفة والفاسدة من خلال الاذاعة والتليفزيون. وكل هذا يقدمه تورينتى بايستير بأسلوب ساخر كتصوير وتجسيد للمجتمع المعاصر.

والجانب الأكبر من مشاهد الرواية يقوم على البنية التالية : يقدم الكاتب أولا ، وصفا للمكان الذى تدور فيه الأحداث ، ثم يقدم بعد ذلك الشخصيات من خلال وصف لمظهرها وملابسها ، وأخيرا يقدم حواراتها وسلوكياتها وتصرفاتها لحركاتها وإيماءاتها وأساليبها الطبيعية أو الاجتماعية المحيطة بتلك الشخصيات .

يقول اجناثيو سولد فيلا : «بينما يكون بناء ثلاثية اللذات والظلال وفقا للبنية المسرحية: العرض والعقدة والحل، نجد أن رواية أوف سايد تقدم الواقع كتمثيلية . أى أن العالم مسرح»[٢٥]. وكدليل على ذلك يشير إلى بعض التقاليد المسرحية الواردة فى رواية «أوف سايد» : الرواية مقسمة إلى مشاهد ، وأن طابع الحوار يغلب عليه السرد وأن وصف الأماكن التى يدور فيها الحدث يتفق تماما مع توجيهات الاخراج المسرحى والتى هى أساسية فى النصوص المسرحية»[٢٦] ولم يذكر اجناثيو سولد فيلا حجم الرواية إذ أنها تضم مائة وتسعة مشهدا وخمسة وخمسين مكانا ، وأن هذا يفوق أى جنس آخر من الأجناس الأدبية، فضلا عن أن وصف بايستير للأماكن يتسم بالعرض المسهب وليس بالاختصار والايجاز كما يبدو.

كما يشير سولد فيلا إلى التوظيف المسرحى لسلوك الشخصيات. ففى رواية «أوف سايد» يعيش الجانب الأكبر من شخصياتها فى دور التمثيل أمام بعضها البعض ويساعد على ذلك ارتداء الملابس والإشارة إلى قطع الأثاث والحركات والايماءات وطريقة الكلام حيث نرى أن بايستير قد قدر كل شىء بحساب دقيق. كما يظهر التمثيل فى الشخصيات المتخيلة التى يصفها الكاتب ويحركها كما لو كانت هياكل من الألواح أحيانا أو يضفى عليها الحركة الذاتية من حيث استخدام الملابس والأدوات وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى. وأن وصف

الشخصيات المتخيلة وغيرها التي يسمح بها الكاتب هي نوع من الرؤية السريالية المقابلة للرؤية الموضوعية في بعض المشاهد الأخرى. ونورد مشهدا من الرواية يصف فيه بايستير مكتب دار نشر نرى فيه الخاصية المسرحية التي تؤدي في النهاية الى تمثيلية سيريالية :

«يدق أيضا الديكتافون في مكاتب شركة براجما، ش.م ، دار النشر الحديثة ، التي رؤى في انشائها استخدام الزجاج والخشب والحديد الأسود والنيكل اللامع. ستائر مصنوعة من رقائق البلاستيك تتوافق مع تلك الحوائط ، أرضية مغطاة بالسجاد الصناعي الذي يحول دون سماع دبيب الأقدام ، نوافذ توحي بدخول ضوء الشمس الذي يتسرب من مخبئها على هيئة لمبات النيون. على الحوائط الرئيسية توجد صور كبيرة تكسوها من أعلى إلى أسفل ومن جانب آخر، ونسخ مختارة من مخطوطات العصور الوسطى كنماذج للخطوط المتنوعة تنتسب إلى: شارلمان والقوط والعصر القوطي والعصر القوطي المتأخر . وأشياء أخرى. منضدة من الخشب المضغوط تقسم الصالون الكبير إلى قسمين. عند الدخول على اليمين توجد عشرة أو إثنتا عشرة فتاة تكتبن على الآلة الكاتبة ، تعملن ثماني ساعات يوميا، تساعدن في ازدهار الدار. فوق المنضدة، وعلى مسافات متساوية، اعلان صغير يوضح للزائر اسم ووظيفة كل واحدة منهن:

الآنسة لوبيث	زيارات
الآنسة جونثاليث	مخالصات
الآنسة بيريث	تسلم الأصول
... ...	... ...
الآنسة بالدوفينوس	علاقات عامة

بين الآلات الكاتبة التي تعمل بطريقة مطابقة الأصوات تظهر ضوضاء لايتحملها أحد. ولكن ، عند الإنصات باهتمام، يمكن أن يكتشف السامع لها ايقاعا، وربما موسيقى، على إيقاعها ترقصن الكاتبات على الآلة الكاتبة رقصة باليه تتوافق مع فن الرقص عند موريس بيجارت، في هذا الباليه يكون دون لويس ماريا بيجارت، الذي يضع على عينيه نظارة سوداء وعلى رأسه قبعة من

الريش من طراز طائر الشؤم ، الراقص الأول. عاملات الآلة الكاتبة الرشيقات ، ذوات النهود التى تحاكى تويجات وكئوس الزهرات ، تستعرضن رشاقتهن على أطراف أقدامهن بينما الذكر يغويهن ببريق رياشه المعدنية حيث يرتشف منهن فائض القيمة. إنهن محرومات من رحيق الحياة ، يفقدن رشاقتهن، وتمتلىء افخاذهن ، وأصواتهن النقية البيضاء أصبحت قاتمة سوداء . حينئذ تفسر الجوقة بعض التعديلات: «ما أقدرش كاتالينا! » التى تصدر فى صورة غناء لأربعة أصوات متداخلة.

عاملات الآلة الهزيلات، البطيئات ، البدينات ، أصبحت دماؤهن مسممة بالكوليسترول ، ينثنى خصرهن وتطالبن ، بضيق جماعى، بحمامات شمس وتدليك لظهورهن : يخرجن من المكان فى نفس الوقت الذى تعزف فيه الموسيقى بعض الايقاعات الجنائزية . يصبح الراقص الأول وحيدا ، يحسب بقفزات مدهشة فائض القيمة المتراكم ، ويعطى جواز مرور لجوقة جديدة من السكرتيرات المراهقات حيث يكرر معها الرقص . يصفق الجمهور، ولكن النقد يفضل «بحيرة البجع» . هذا الصباح، يكون الزائر الأول دون ليوبولدو ألونيس، الاسم الذى كتبته لتوها الآنسة لوبيث فى أجندة الزيارات»[٢٧].

رقص الباليه الذى تقوم به عاملات الآلة الكاتبة هو استعارة رمزية يسخر بها بايستير من عملية الاستغلال . ومن خلال تنافر أصوات الآلات الكاتبة التى يجعلها الكاتب تصاحب الرقص، يكون الجنس والمال هما وسائل السيطرة والهيمنة. تتفاعل العناصر الرمزية، التى تتعلق بالأحلام، وتتعدد الأشكال مثل رياش قبعة نوربيجا . وظيفته التى تخول له إمكانية الإثراء من استخدام النساء. وإلى جانب هذه الرؤية الخيالية والعذوبة الأسلوبية توجد عناصر لغوية عادية ومبتذلة مثل : «ما أقدرش كاتالينا!» والمطالبة بعمل التدليك لظهورهن . وإذا كانت الفقرة الأولى تصف المكتب كخشبة المسرح ، والثانية بأداء الأدوار والتمثيل، فإن الجملة قبل الأخيرة تفترض وجود جمهور وداخل هذا الجمهور يوجد قطاع يهتم بالنقد وبذلك تكتمل حلقة التمثيل المسرحى.

ويتفق سولد فيلا وجنثالو سوبيخانو [٢٨]، كما سبق أن أشرنا فى هذه الدراسة، على أن الموضوعات المطروحة فى رواية «أوف سايد» هى دائما تلك الموضوعات الأساسية التى يؤكدها

بابيستير فى أعماله الروائية التى تدور حول: المشكلات الاجتماعية والسياسية التى تواجهها إسبانيا المعاصرة وموضوعات الخيانة والمطالبة بالقصاص ، كما يؤكد على أن الإنسان له الأولوية وأن مفهوم الحب والتفاهم القائم على العدالة الاجتماعية هو أساس كل تطور فى المجتمع، كما يلجأ إلى عرض هذه الأمور من خلال رؤية الإنسان للإبداع الفنى وأنه هو سبيله للخلاص من أزماته النفسية والاجتماعية والسياسية . ويطرح بابيستير فى روايته «أوف سايد» الأسلوب التصويرى عند جويا فى لوحة ربما كان قد رسمها شخص آخر، من جانب . وتقلب الأحوال لشخصية ليوبولدو ألونيس وروايته العظيمة، من جانب آخر. ويقول بابيستير إن العمل الكامل لايتم، وإنما الرغبة فى إنجازه هى إحدى محاولات نجاحه . يكتب ألونيس رواية تعالج موضوع الموت ولكن ينقصها عشرون صفحة لاكتمالها ولايجد ناشرا يريد أن ينشرها له.

من هذا الموقف يصاب ألونيس بالاحباط حيث يتعرض للمشكلات التى تواجه الفنان من خلال تعامله مع مؤسسات النشر والنقد. والإشارة هنا إلى وظيفة النقاد والناشرين هى الرغبة فى دفع عملية الإبداع وتقدير الجدارة والاستحقاق . ويعرض ألونيس مقابلته مع صاحب دار نشر «براجما، ش.م» التى لاتحقق أى نتيجة مرجوة ، وليؤكد أن المؤسسات التى تختص بالنشر مثلها مثل مجموعات المعارضة يكون رد فعلها إزاء الفن وفقا للنظريات الأيديولوجية أو الاقتصادية:

«... تعرف يا سيدى أنه ليس من الممكن اليوم أن يكون هناك أدب دون سمة أو إشارة . نحن، على وجه التحديد، نعمل تحت علامات معروفة جيدا. فى مجموعتنا الأدبية نستوعب مستويين من الكتب: روايات أوروبا الطليعية، حتى يتعلم الكتاب الأسبان الكتابة، وروايات اجتماعية تماما، حتى يعرفوا ما يجب عليهم أن يكتبوه . إن كل ما ينقص هذه الخاصية التربوية بعيد جدا عن اهتماماتنا . ومن جانب آخر، نحن لاننشر سوى كتب معاصرة جدا، وأن رواية واحدة يمكن أن تتسم بالمعاصرة إذا كان لها التأثير الشعرى لأحداث سياسية وفلسفية جمالية محددة، أريد أن أقول، .. رواية معاصرة، حديثة فقط، إذا بدأت من حيث الشكل ، عند بوتور ووروب جرييه، وتقدمت من خلال الطريق الذى بينه هؤلاء الكتاب وجابوه هم بأنفسهم. بالإضافة إلى ذلك يجب الأخذ فى

الحسبان لوكاتش، وكيف تكون رواية حديثة إذا أغفلت حرب فيتنام ومناهضة الاحتلال وغزو الفضاء وتحرير النساء والجنس واللون ومعاهدة دومبارتون- أواكس؟ »(٢٩).

وهذا مشهد تهكمي تكشف فيه كلمات المتحدث رؤية أبعد مما يتصور المتحدث نفسه. ينقل المشهد فلسفة التجديد الجمالية والأدب الملتزم إلى العدم مع تجميع أشكال وأقوال مطروقة بهدف إبراز ضيق المواقف الطليعية.

وفى مشهد آخر، يقر أحد الأكاديميين اليساريين بأن الشيء الهام فى عمل مؤلف ما هو ما يقال عن هذا العمل:

« إن قيمة الكاتب المعاصر تكمن فى السبب المباشر للكتب التى تحركه « ألم تكن المراجع صديقة لى، المراجع ! وماذا يمكن أن تطمح إليه رسالة دكتوراه لطالب أمريكى؟ أنها جميعا ، تحالف سوء الطالع لأن أغلبها سيظل دون نشر »(٣٠).

ويكون مفكرو اليمين هدفا للسخرية والتهكم ، حيث يستخدم نفس الأسلوب والمصدر: الشخصية عندما تتكلم تكشف بدون وعى عن أحكامها المسبقة وعن حدودها . والقارىء يقوم باستقراء الإستنتاجات حيث يعود إلى الدلالات المرجعية خارج النص. ويهتم المؤلف بإختيار المصادر الإشارية بوضوح ويقين لتكون فى متناول القارىء المتوسط. وهذا بالطبع يؤدى إلى الشعور بالرضا الذى يخالج شعور الأستاذ الأكاديمى فى الفنون الجميلة. ولنرى هذا المشهد الذى يتحدث فيه الأستاذ الأكاديمى اسكيفيل:

« يجب الحفاظ على صدق وأمانة القيم الخالدة. نحن الأكاديميون، إذا تخلينا عن ذلك، نترك الكفاح، كتفًا بكتف، ضد العدو، الذى هو الآن بيكاسو، أحد الخونة لإسبانيا وللحضارة الغربية. أنا وأصدقائى نرى بعين الرضا أن يظل خارج الأكاديمية كل ما تفوح رائحته بأفكار جديدة »(٣١).

لقد أعلن عن بيكاسو أنه عبقرية العصر. إن الجدلية حول جدارته، هو أن يصبح معلوما وواضحا. كما أن جملة « القيم الخالدة » هى جزء من الإصلاحات الفاشستية التى أدخلها حزب الكتائب فى علم البيان والبلاغة السياسية الإسبانية والتى تكون بمثابة المؤشر للقارىء. والجملة الأخيرة القاطعة تلغى كل شك حول ضيق النظرية التى يقولها.

وتحتوى الرواية على إشارات متعددة لموضوع الخائن والعادل مع إبراز الدلالة النسبية لهذه الكلمات . ترجع هذه الإشارات لأحداث الحرب الأهلية التى ما زالت نتائجها ترزأ تحت كاهل حياة الشخصيات. إن القرارات التى اتخذها آنذاك ثلاثة من الشخصيات الرئيسية- فرناندو أنجلاداو ريكاردو بارجاس وليوناردو لاندروبي- قد حددت وجودها. ومن بين المفاجآت التى تحتفظ بها الرواية، ما نطلق عليها «سخرية الأحداث» يوجد اكتشاف للعلاقات الحقيقية بين هؤلاء الرجال الثلاثة.

تبدأ الرواية بتحديد الشخصيات : أنجلادا صاحب بنك غنى وذو نفوذ ، بارجاس السكرتير الخاص والمخلص وكاتم الأسرار، ولاندروبى هو تلك الشخصية التى ليس لها هوية والمدرج فى قائمة المشكوك فيهم لدى الشرطة. ومن خلال الحوار تكشف الأحداث أن موقف أنجلادا يستند على عبقريته وعلى صمت الاثنين الآخرين. الثلاثة بمدريد أثناء الحرب الأهلية، فكان لاندروبى يشغل مكانا هاما فى مدريد المحاصرة وعندما وجد أنه سيخسر الحرب فضل البقاء فى مدريد مما كلفه قضاء عدة سنوات بالسجن. وأمام هذا الموقف نفسه اختار أنجلادا أن ينضم إلى صفوف الجانب الوطنى وحمل معه بعض الأسرار التى ساعدته على تكوين ثروة فيما بعد. وكان بإمكان لاندروبى أن يحول دون هروب أنجلادا ولكنه لم يرغب فى أن يمنع عنه فرصة إنقاذ نفسه. وفاء لاندروبى لصديقه جعله يخون أيديولوجيته وإن كان مع نفسه أكثر تشددا.

أنجلادا هو شخصية المحتال المتعدد المستويات . يستفيد من لاندروبى باعتبار أنه ناقد للفن من الطراز الأول، وأن ماضيه السياسى يغلق أمامه كل الأبواب، حتى يختار له اللوحات الفنية ويكتب له المقالات الخاصة بها. هذه المميزات الغريبة عنه تدعم وتؤيد مزاعمه الفكرية . إن الشهرة التى يتمتع بها أنجلادا فى مجال البنوك هى من صنع بارجاس، الشخصية العبقرية فى مجال توظيف الأموال الذى يخدم أنجلادا فى الظل.

إن الأسباب التى تحرك سلوك وتصرفات بارجاس لها علاقة بسر يحتفظ به منذ الحرب الأهلية. والسر هو أنه عندما كان شابا كان عضوا فى مجموعة اعتدت على تمثال المسيح المصلوب والذى يوجد فى ثيرو دى لوس أنجلوس. يعيش بارجاس وهذه الفكرة متسلطة على أعماله وتصرفاته. فى لحظة ضعف أطلع سره على أنجلادا الذى لم يتأثر وكان لصمت أنجلادا أن أصبح سيفا قاطعا على رقبة بارجاس.

وعندما يعلم لاندروبى بهذه التفاصيل مؤخرا يوجه اللوم والتوبيخ لأنجلادا لأن صمته قد

يؤدى إلى قتل بارجاس ، إلا أن أنجلادا يؤكد أنه لم يسمع مطلقا هذا الاعتراف الذى همس به بارجاس. يعلن أنجلادا أنه بعيد تماما عن حالة الضيق التى يشعر بها بارجاس فى حين أن هذا الأخير ظل سنوات يفسر بخوف ورهبة كل تصرف يقوم به أنجلادا تجاهه. ويعترف أنجلادا ، بدوره، أمام لاندرويبى بأنه كان أيضا عضوا فى مجموعة لوس أنجلوس وأنه لم يكن يدرك أن بارجاس كان واحدا منها(٣٢). وقد يكون من السخرية أن حياة كل واحد من هؤلاء الرجال تحددها سلسلة من الافتراضات غير اليقينية وأن حياتهم مرتبطة فيما بينهم ولكن لا أحد فيهم يعرف حقيقة الآخر.

ولاينبغى أن ننسى أن حدث الرواية يدور خلال خمسة أيام متتالية فى عقد الستينات وأن كشف أحداث الماضى يتم بطريقة جزئية وعلى مراحل، ليس بالتسلسل الذى حدثت فيه وإنما من خلال ترتيب الشخصيات التى تكشفها بداية من الشىء المعروف وهو أن بارجاس كان فى السجن بعد الحرب إلى الشىء الأقل معرفة باشتراكه فى مجموعة ثيرو دى لوس أنجلوس . وماذا عن اشتراك أنجلادا؟ يمكن القول أن التاريخ لايدور حول ما مضى فى الثلاثين عاما السابقة وإنما حول كيفية اكتشاف حقبة الثلاثين عاما بعد ذلك. وهنا تتحدد الرؤية الزمانية فى هيكل الرواية من خلال الأسباب التى تكون نقطة البداية والتعبير عن الزمن الحاضر.

تعرض الرواية أحداث الماضى على لسان ضمير الغائب وباستعمال الفعل فى زمن الحاضر، مما يطرح التدخل المباشر للقاص بنظام «الفلاش باك» الذى يكسر نظرية الزمن، هذا من جهة. كما يمكن التوصل إلى خلاصة فحواها أن ما يقدم هو الشعور الداخلى للشخصيات التى تؤرخ بتاريخ سابق للتاريخ الحقيقى عن الزمن الماضى، من جهة أخرى. وهذا ما ينطبق على أحد المشاهد الهامة فى الرواية: لقاء لاندرويبى وسانشيت . سانشيت سياسى شيوعى أرثوذكسى النزعة يرى أن الخط الرسمى للحزب هو الهرطقة والمروق. يستدعى صوت سانشيت ويتذكر ما حدث من ثلاثين عاما:

« –لاندرويبى!

يتوقف لاندرويبى ويده تتذكر مداعبة مؤخرة المسدس التى يشعر بخشونة ملمسها وعليها حبات عرق ساخنة . يضغط على قندق المسدس من وراء باب الشرفة الخشبى الموارب. فى الوقت الذى يراقب فيه الرجل الذى يدافع عن نفسه من فتحة محطة مترو الرتيرو، تجاه لاجسكا ، حاملا مدفعا خاصا بميليشيات

الكولونيل كاسادو... يرفع لاندروبى المسدس ويصوب، ولكنه لايطلق الرصاص، يصوب إليه السلاح مرة أخرى ويبتسم ويخفض السلاح...

يصعدون ويأخذون الرجل بين نارين. ينبطع لاندروبى أرضا ويدخل إلى الشرفة ويكسر الزجاج بمؤخرة المسدس ويصيح: احترس ياسانشيث ! عن طريق الرتيرو!(٣٧).

وبعد هذا المشهد مباشرة يقيم الحوار التالى بين سانشيث ولاندروبى ، حيث يقول الأول للثاني في هذه المحادثة:

«- إنك واحد من أولئك النماذج القادرة على خداع منظمة ما وليس على خداع شخصى . حتى الآن لم أتقدم لك بالشكر على تنبيهك لى ذلك الصباح، عندما كنت أدافع عن نفسى فى شارع القلعة.

- كنت قد نسيت.

- أعتقد أنه كان بإمكانك قتلى شخصيا أو على الأقل، إن تتركهم يقتلوننى

- أننى لا أتذكر إذن.

- ومع ذلك فإنك بالنسبة لى مازلت خائنا.

- هل لأن ما فعلته فعله خرشوف ، بعد ذلك بسنوات عديدة؟

- كان خرشوف خائنا آخر.

- لايمكن الحكم على الأشياء بسرعة ، نحن الرجال مختلفون . هناك من يشعر أنه جدير بالتضحية بإنسان أو بآلاف من البشر من أجل مستقبل لايوجد ولانعرف أنه سوف يوجد؛ اليوم عن ذى قبل، لأن هناك إمكانات التدمير. البعض الآخر، يعترف فقط بالواقع بالنسبة للأحياء، وإن كان يريدونه لهم، قبل كل شىء أن يكونوا أحياء.

... ...

يطلق سانشيث قهقهة كما لو كانت إعصارا ؛ ولأنها إعصار فقد كان دويها وصداها ينتشر فى الأركان والأسقف.

– إنك رجل مثقف .

يتراجع لاندرويى كما لو كانت وجهت إليه إهانة ويحنى رأسه كما لو كان يوافق على هذا السباب»[٣٤].

من المحتمل أن لاندرويى قد كذب حياء عندما قال أنه لايتذكر انقاذ حياة سانشيث ، على الرغم من أن المشهد الأول هو جملة اعتراضية وجهها القاص للقارىء ليدلى إليه بمعلومة مسبقة: كلمة «يتذكر» وسلوك لاندرويى السابق يؤكدان التفسير الأول. وإن ما يمكن تأكيده بالفعل هو أن لفظتى «خائن» و«عادل» يشيران إلى دلالة غامضة فى هذا الموقف. لقد أنقذ حياة اثنين : سانشيث وأنجلادا ، ولم يكن هذا موافقا لسلوكه ، دون أن يفكر فى المخاطر أو المكاسب التى يحققها لذاته وأنه مازال يساعدهما دون انتظار شىء بديل. ويمكن أن نطبق على تصرف لاندرويى هذا كلمات النقاد المحدثين حول البطل الساخر فى الأدب المعاصر:

«نظرا لأن البطل الساخر يعلم أنه ليس معمرا فإنه يركن إلى أن يظل على علاقة ودية مع رفاقه واخوانه الذين هم إخوانه فى الموت، ومع المسافرين ، لفترة وجيزة على السفينة الطيبة، الأرض»[٣٥].

يعانى كل رجال ونساء رواية «أوف سايد» من فراغ داخلى عميق . المحظوظون يملأون هذا الفراغ- وفقا لأسلوب توبياس- ولكن العديد منهم يعيش فى الوحدة والعزلة التى تبعث على الألم والضيق. الجانب الأكبر من العلاقات الإنسانية فى الرواية يقوم على العلاقات التجارية رغم أنها شخصية وتستلزم أشكالا للتعامل الدنىء. وليس من قبيل المصادفة أن تكون أغلب الشخصيات النسائية فى رواية «أوف سايد» عاهرات . مهنتهم تمثل تجارة المعاملات البشرية. ومع ذلك، فإنه بين العاهرات توجد صفات الكرم والتسامح تكون غالبا فى جو من المرح والبعد عن الاحقاد والضغائن.

ومع ذلك لايتركهن جونثالو تورينتى بايييستير فى حالهن بل يقدمهن فى صور ساخرة تهكمية ، إذ يشير إلى أن العديد منهن بدأن فى دراسة اللغة الإنجليزية بهدف زيارة زبائنهن. الكلمات الإنجليزية الأولية اللاتى ينطقنها بلكنة إسبانية صرفة تختلط بتعبيرات حوارية سوقية .عاهرات أخريات يتجهن للصلاة والعبادة ثقة فى الحماية الإلهية لنجاح مؤسساتهن. ماريا دولوريس أندوريان، عاهرة مرخص لها ، لاتقرأ الكتب التى تحظرها الكنيسة وتبدى استنكارها بالسماح بدخول السياح إلى البار الذى ترتاده لأن السياح لهم طبائع وعادات سيئة.

دونيا لاورا، القوادة التى تنوب عن أنجلادا ، أكثر إيحاية: فى حقيبة يدها تتعايش الصلوات مع الحبوب المنشطة لإثارة الجنس[٣٦].

أما بقية الشخصيات التى تتظاهر بأنها من علية القوم والأكاديميون وكبار الموظفين الذين يظهرون على صفحات الرواية بطريقة عابرة يتم التعرف عليهم من خلال انحرافاتهم أو رغباتهم الجنسية المتسلطة على عقولهم حيث تكون الهوة كبيرة بينهم وبين الصورة العظيمة التى يسعون لرسمها لأنفسهم . أما طبقة الخدم والعمالة المعاونة فهى تتكاثر وتتوالد فى البيئة التى تعيش فيها وإن التزامهم وأمانتهم تتبخر عندما يغيب سادتهم. وبالتالى يتصرفون بأسلوب خشن مبتذل. تعيش هذه النماذج بفكرة التسلط المهيمنة على عقول سادتهم فى إطار المعاملات المادية وخاصة الجنسية . يتفق سائق أنجلادا وأسكيفيل (المثقف) حول رؤية العالم دون أن يدركا ذلك:

(السائق) :

- حتى يقولوا بعد ذلك أن القضية الاجتماعية يتم اصلاحها بالأجور المرتفعة . أنت وأنا نستفيد من ذلك. وماذا بعد ذلك؟ هل يمكننا أن ننام مع شريكة مثل هذه ؟ سيكون هناك صراع الطبقات حتى تكون كل النساء فى متناول أى رجل[٣٧].

... ...

(المثقف) :

- إنها طريقة عملية لمساواة المجتمع ؛ وهى فى الواقع الطريقة الوحيدة الفعالة. وحتى نتجنب صراع الطبقات، يجب ألاتكون هناك أسرّة سرية[٣٨].

تقدم رواية «أوف سايد» هذه الصورة المبتذلة التى كان قد تنبأ بها كارلوس ديثا فى ثلاثية «اللذات والظلال» [٣٩]. ينغمس مجتمع إسبانيا- من خلال رؤية مجتمع مدريد الصغير- فى الفساد واللذات ومارستالبغاء الذى ينخر فى البيئة الأخلاقية للمجتمع الذى ينقد ترابطه وتجانسه الجماعى. بعد ثلاثين عاما من انقضاء تلك الحرب الخيالية يقدم تورينتى بابيستير الحياة الإسبانية خالية من المثل العليا وأن الحرب الصليبية كانت لإقرار عظمة إسبانيا إلا أنها فشلت فى كل ما اقترحته وشرعته باستثناء الوصول إلى السلطة. ولتكون فى النهاية ثلاثية «اللذات والظلال» هى النذير للواقع الحالى فى رواية «أوف سايد».

هوامش الفصل الخامس

١- رواية «السيد يصل»، ص٥٨ .

٢- أنظر الصلة الدينيـة التى ربطها الكاتب بين عنوان الرواية الأولى «السيـد يصل» والثـانيـة «عيـد الفصح الحزين» بالثلاثية.

٣- رواية «عيد الفصح الحزين»، ص٤٩٤ .

٤- المصدر السابق، ص٢٦٦-٢٦٧ .

٥- رواية «السيد يصل»، ص٤١٦ .

٦- رواية «حيث يدور الهواء »، ص٣٤٤ .

٧- رواية «السيد يصل» ، ص٤١٨ .

٨- رواية « عيد الفصح الحزين»، ص١٧٩ .

٩- رواية «السيد يصل»، ص١٤٤ .

١٠- المصدر السابق، ص١٣٨ .

١١- د. على عبد الواحد وافى، علم اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ص٢٦٧ وحسن عون : دراسات فى اللغة والنحو العربى، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ، ١٩٦٩، ص٧ .

١٢- أنظر:

- Javier Villán : Gonzalo Torrente Ballester en la cumbre , "La Estafeta Literaria, 1-11-1974, p. 15 .

١٣- أشار عدد من النقاد إلى أن التجانس الموسيقى يتضح بين بنيـة رواية «أسطورة / هروب خوطا بى» وبين خطة الهروب ذاتها.

١٤- José Ortega y Gasset: Ideas Sobre la novela 1925 , Madrid, Espasa Calpe, 1964 , p. 170 .

١٥- - Joaquìn Marco : "Las narraciones de Gonzalo Torrente Ballester" , Novela española actual, p. 89 .

١٦- المصدر السابق، ص٨١ .

١٧- عن الرؤية الموضوعية والسلوكية، انظر:

- Ramòn Buckly: Problemas formales de la novela española contemporánea , Ed. Península, Barcelona, 1973 , pp. 37-54 .

١٨- المصدر السابق، ص٢٣ .

١٩- رواية «أوف سايد»، ص٥٢-٥٩ .

٢٠- المصدر السابق، ص٣٤-٣٥ .

٢١- المصدر السابق، ص٣٨-٣٩ .

٢٢- المصدر السابق، ص١٥٢-١٥٣ .

٢٣- المصدر السابق، ص١١٦ .

٢٤- المصدر السابق، ص٣٧٨ .

٢٥- ...o Soldevila Durante : La novela desde 1936 , vol. II de Historia de la Literatura española actual, Ed. Alhambra, Madrid , 1980 , pp. 139-140 .

٢٦- المصدر السابق، ص١٤٠ .

٢٧- رواية «أوف سايد» ، ص٧٥-٧٦ .

٢٨- هذه نظرية حافظ عليها بايستير في مناسبات متعددة . - Sobejano, p. 237 .

٢٩- رواية «أوف سايد» ، ص٨٥-٨٦ .

٣٠- المصدر السابق، ص٢٣١ .

٣١- المصدر السابق، ص١١٧ .

٣٢- يقول خابيير بيبان في محادثة أجراها مع جونثالوتورينتي بايستير بصحيفة الرسالة الأدبية في يونيو ١٩٧٥ (ص١٢) : (أكد بايستير أن أنجلادا كان يكذب : «إن ما يحدث هو أن أنجلادا هو شخصية منافقة وأن تقديمه في هذا الموقف هو ألايظل خارجه . لقد اعتقدت أن القارىء سوف يستنتج ذلك بنفسه. بمعنى أنه نظرا لشخصية أنجلادا وللمستوى السردي فإن القارىء سيدرك أن أنجلادا في تلك اللحظة يكذب». ومع ذلك فإن النقد لم يفهم ذلك على هذا النحو مما أصاب بايستير بالاحباط: «ومن ثم ، على أي شيء نتفق ؟ هل ينبغي على المؤلف أن يشرح الأشياء أم لا؟ لأن الطريقة الوحيدة، بالطبع ، ليكون ذلك واضحا- هي أن تشرح هذه الأشياء أو أن تضع مذكرة تفسيرية في الهامش تقول فيها: «لاحظ يا سيدي أن الشخصية تكذب. لاتسلم نفسك يا سيدي لكذب

الشخصية»).

٣٣- رواية «أوف سايد» ، ص٢٥٩-٢٦٠ .

٣٤- المصدر السابق، ص٢٦٣-٢٦٤ .

٣٥- Charles I. Glicksberg: The Ironic vision in Modern Literature. la Hague: Ed. martinus Nijhoff, 1969, p. 35 .

٣٦- أنظر : حصر محتويات حقيبة اليد الخاصة بدونيا لاورا (رواية أوف سايد ، ص٤٠٨) كنموذج لسخرية الكاتب من خلال التجانس بين مكونات لايمكن أن تتوافق فيما بينها: التراتيل الدينية والحبوب المنشطة.

٣٧- رواية «أوف سايد» ، ص٩١ .

٣٨- المصدر السابق، ص١١٥ .

٣٩- رواية «عيد الفصح الحزين»، ص٢٢٤-٢٢٥ .

حصاد الدراسة

تكشف دراسة الأعمال الروائية للكاتب الإسبانى جونثالو تورينتى بايبستير عن رؤيته للعالم وفقا للحالة النفسية للمجتمع من خلال منظور السخرية والتهكم والمحاكاة الساخرة. ففى رواياته يقان موقفا وجوديا تكون نقطة بدايته الظن والإشتباه فى كل نظرية والاعتراف بالطبيعة المبهمة للواقع والتجربة. ومن هذا المنظور تكشف أعماله الروائية مشكلات إسبانيا المعاصرة ومشكلات العمل الأدبى والعلاقة الخاطئة بين ما هو أدبى وما هو واقعى وجهود الإنسان المعاصر فى البحث عن تأكيد هويته وحريته وإلتزامه وفقا لظروفه.

فى هذه الدراسة عرضنا بعض العوامل الخارجية التى تعتبر قواعد أساسية فى أسلوب تورينتى بايبستير والتعبير عن حالة الإحباط التى يستشعرها . كان بايبستير شاهدا فى تكوين وفشل أيديولوجية كانت تقدم على أنها حل لمشكلات بلاده. كان عضوا فى مجموعة المفكرين الذين منيوا بالهزيمة فى انتصار الحزب. كان هؤلاء المفكرون يحافظون على الأيديولوجية التى تسهم – كما يرون- فى التنمية الفعلية السياسية والإجتماعية لإسبانيا. وما أن انتهت الحرب الأهلية الإسبانية حتى واجهوا الواقع، بمرارة وإحباط، الذى يتعارض مع البيانات الرسمية للدولة. عاش بايبستير الفترة التى كانت تقيد فيها الحريات وتفقد فيها الأشياء طبيعتها وفاعليتها وترفض الأمر الواقع. وكانت الأفكار تحت منظار الرقابة. كان عالمه الشخصى والإجتماعى تخيم عليه علامات الضيق والألم. فبالإضافة إلى الرقابة والقيود المفروضة على حرية التعبير كان هناك عامل ساهم فى زيادة معاناة الكاتب يكمن فى حالة اللامبالاة من جانب جمهور القراء تجاه مؤلفاته.

كل هذه الإحباطات جعلت بايبستير يتناول مختلف الأساليب الروائية ويقوم بدفع عملية الكتابة بأسلوب تعدد المعانى واللجؤ إلى الرمز الذى يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التى تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان فى عملية الإبداع نحصل على الرمز. ولابد من وجود علاقة بين هذين المستويين، هذه العلاقة التى تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه: نعنى علاقة المشابهة، التى لايقصد بها التماثل فى الملامح الحسية، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز مثل النظام والإتسجام والتناسب وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسى

فى كليهما. وهو من هذه الناحية- كما يقرر تندال- على علاقة بالمجاز ولكنه مجاز شطره غير موضوعى أو محدد، ونعنى بذلك شطره «الموحى به» (الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص٤٠) . وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسى وليس المحاكاة الخارجية فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا «يقرر» ولا «يصف» بل «يومىء» و«يوحى» بوصفه تعبير غير مباشر عن النواحى النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح (الأدب المقارن، ص٣٢٩)، وترتيبا على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن فى أن الإشارة «تدل» على مشار إليه «محدد»، أما الرمز «فيومىء» إلى شىء ما ولكنه غير «محدد» ولا «معين» . وبالتالى يكون ابداع بايبستير الأدبى من خلال الرمز هو الوسيلة التى يعلن بها رؤيته للواقع المؤلم.

ويستخدم تورينتى بايبستير السخرية والهجاء والمحاكاة الساخرة كوسائل لترجمة هذا الموقف الوجودى من خلال الأدب، حيث يعبر عن حالة عدم الرضا تجاه الواقع التاريخى وتجاه الأدب وتجاه نفسه. وهى أشكال غامضة للخطاب يستلزم فك رموزها مشاركة خاصة من القارىء. يتجاوز الدال والمدلول وغالبا ما يعارضه وكل شكل من هذه الأشكال له عالمه الخاص وسماته المميزة . فالهجاء يقوم على النقد اللاذع للمشكلات المحيطة (إشارة مرجعية خارج النص)، وهذه المشكلات تختص بالقضايا الإجتماعية والسياسية والأخلاقية ، فى حين أن المحاكاة الساخرة هى محاكاة نقدية للخطابات والأجناس الأدبية. أما السخرية فهى تتضمن مستوى بلاغيا للتعبير عن شىء والدلالة عن شىء آخر، ومستوى فلسفيا يقوم على وعى الضمير بحدود حياة الإنسان.

ومن هنا كانت السخرية والهجاء والمحاكاة الساخرة وسيلة استفاد منها بايبستير لقلب النظام القائم ، سواء بالنسبة للتقاليد اللغوية والأدبية- فى علوم النحو والبلاغة والأجناس الأدبية والترابط الداخلى بين عالم الخيال وعالم الحقيقة- أو بالنسبة للمستويات المتعلقة بالمنظور السياسى والإجتماعى والطبيعى للعالم. أما الشخصيات وأنماط الخطاب والمواقف وطريقة كتابة بايبستير - فيمكن إدراكها بفضل استخدام هذه المصادر.

وتحاول شخصية الرجل البطل فى روايات بايبستير أن تفهم حالة الفوضى التى تحيط بها حيث تناقش هويتها وتبحث عن حريتها دون جدوى . ولو نظرنا إلى نموذج: «توبياس» : رجل يكافح من أجل حريته ليصل فى النهاية إلى وعيه بأن الحرية ليست ممكنة فى حدودها المطلقة وإنما إمكانية إنقاذها تكمن فى الإرتباط العاطفى بإمرأة. هذه الرؤية يحافظ عليها بايبستير

فى رواياته الأولى ولكن تقل حدتها فى رواية «أوف سايد» حيث يعلن بايستير عن ثقته فى وجود حل لمشكلة الوجود الإنسانى.

وهناك ملامح عامة تجمع شخصيات الكاتب منها: إستعداد الشخصيات للتحليل والدراسة النظرية وعدم استعدادها للعمل والفعل ، إبتعاد الشخصية عن محيطها وظروفها والبعد عن الأنا ، المثالية بلا أحلام، التردد والشك حول التحول والتغيير والتقدم والمستقبل . وهذه الشخصيات الساخرة التى تتأمل الواقع لكونها شخصيات هامشية منبوذة. وعن شخصية المرأة التى تقوم بدور البطولة فى الرواية نجد أن الصفات التى أشرنا إليها تختص بالشخصيات الرجالية الثانوية مثل حالة الخائن بيبجاس فى رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» ولتصبح هذه الشخصيات مسخا كاريكاتوريا مشوها لحالة المثقف كما يحدث فى رواية «ايفيجينيا» مع شخصية كالكاس.

كما توجد شخصيات أخرى ذات دلالة فى فنه الروائى ممثلة فى شخصية الخائن والعادل، الموحدة فى نموذج واحد فتكون حياة هذه الشخصية قائمة على النزاع بين التضامن مع بنى جنسه وبين الإلتزام المجرد مع أيديولوجيته، وأنه يفضل البديل الأول بأن يغدر التزامه بأيديولوجيته.

وهكذا يدور الصراع فى داخله. ومن أمثلة هذا النموذج شخصية الخائن بيبجاس فى رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» وليونا ردو لاندروبى فى رواية «أوف سايد».

وباستدراك الخائن لذاته تكون شخصية العادل الذى يدافع عن النظريات السيادية والخضوع لها بشكل قاطع. وهذه الشخصية تكون دائما الشريك فى النظام الأخلاقى القائم . والعادل ليس نموذجا للتفاخر والتنافس وإنما هو شخصية ثقيلة الظل لما تتسم به من غطرسة. ومن بين نماذج هذه الشخصية العادلة نذكر سانشيث فى رواية «أوف سايد».

ولم تسلم شخصيات رجال السياسة والثقافة والفكر من تهكم بايستير لأنه وصفها بأنها تدعى المعرفة وأنها الناطقة بلسان المواقف البرجوازية والتقاليد المرعية فى ذات الوقت . وغالبا ما يستخدم بايستير المحاكاة الساخرة فى البلاغة السياسية والخطاب التاريخى ولغة الصحافة والراديو والتليفزيون لنقد وهجاء هذه الشخصيات والمواقف التى تمثلها. ومن جانب آخر يلجأ بايستير إلى الأساطير الكلاسيكية كما فى «عودة يوليسيس» و«ايفيجينيا» بهدف سحب الثقة من جراء زيف وخداع الشخصيات السياسية فى إسبانيا المعاصرة. وبالتالى تكون السخرية على مستوى الأدب محركا للسخرية فى المستوى المتعلق بالسياسة . أى أنه

يتخذ الأسطورة قالبا رمزيا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية ، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله ، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية.

وتهدف الخطابات الأدبية التى يستخدمها بايستير إلى البحث عن أشكال تفصل الواقع حيث يلجأ إلى الاعتداد بالقواعد الفنية الشكلية مثل ثلاثيته الواقعية «اللذات والظلال» إذ لم يترك بايستير أيا من القضايا المتعلقة بالأدب والبحث عن أشكال جديدة للاتصال من خلال الفن. كما أن رغبته الدائمة فى تقديم عمل أدبى متكامل يصور الحقائق الجوهرية برؤية جمالية تتضح فى «اللذات والظلال» و«دون جوان» و«اوف سايد» . كما أن اللغة التى يستخدمها تكشف أشكالا أدبية للمحاكاة الساخرة فى رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» التى تكون البنية الأساسية فيها للسرد الروائى .

واختصار لكل ذلك نقول إن الاجراءات الأسلوبية التى اتبعها جونثالو تورينتى بايستير تتمثل فى: الجمل المعطوفة مع اختلاف عناصرها فى الخطاب الروائى؛ كسر القواعد المرعية فى أسلوب البلاغة والبيان والأجناس الأدبية؛ المحاكاة الساخرة للأساطير والخرافات والحكايات التقليدية؛ التزاوج المتعدد للأساليب والبواعث الأدبية التى تعكس عالما لايحالفه الاستقرار ، عالم مرتعش ومرتجف ، فضلا عن عرضه للشخصيات والمواقف التى تطرح علينا إشكاليات بين الجوهر والمظهر. وإستخدام هذه الوسائل نجدها فى أعماله الأولى ثم يحاول بعد ذلك تنقيتها وتكثيفها فى رواياته التالية. وهذا بالطبع يؤكد لنا تطور المسيرة الروائية للكاتب.

والكاتب الساخر يمثل فى ابداعاته الأدبية العقل الواعى حول إستحالة الفهم الكامل للواقع واستحالة تجنب الإنسان فى محاولته لفهمه . وكما تقضى النزعة الرومانتيكية الجمالية فإن الأدب الساخر يخلق عالما من صنع الخيال وأن عدم ثبات هذا العالم يستلزم رؤى نقدية. والأدب الساخر ليس شكلا لتنظيم العالم وإنما هو صياغة شعرية للأنا التى لاترضى بظروفها وقدرها .

كما أن التلاقى بين أعمال تورينتى بايستير الروائية الأخيرة وبين المبادىء التى سنها مذهب الرومانتيكية الساخرة، لايؤكد فقط معرفة بايستير الوثيقة بمصادر الثقافة الغربية وإنما هو إضاءة لنشاطه الابداعى . ومن ثم تعتبر أزمة الحياة الإسبانية المعاصرة هى الأساس الموضوعى لموقفه من الوجود الذى وجد صداه فى ابداعاته الأدبية.

المصادر والمراجع

١- المراجع العربية والمترجمة:

- د. أحمد أبوزيد : الفكاهة والضحك ، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر، العدد الثالث، الكويت، ١٩٨٢ .
- د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة فى الأدب العربى، سلسلة كتاب الهلال، العدد ٣٩٢، أغسطس ١٩٨٣ .
- د. أحمد محمد الحوفى : الفكاهة فى الأدب العربى (جزءان) سلسلة الأدب والنقد، مؤلفات الجمعية الثقافية المصرية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، بدون تاريخ .
- د. أميرة حسن نويرة: دون كيشوت وعنصر السخرية فى الرواية الإنجليزية، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، الكويت، أكتوبر ١٩٨٢ .
- د. أمينه رشيد: «السيموطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر» من كتاب: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ، اشراف د. سيزا قاسم ود. نصر حامد أبوزيد، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦ .
- أوستين وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة محى الدين صبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، ١٩٧٢ .
- أولريش فايشتاين: التأثير والتقليد، ترجمة د. مصطفى ماهر، مجلة فصول ، المجلد الثالث، العدد الثالث، القاهرة ، أبريل ١٩٨٣ .
- د. حامد عبده الهوال : السخرية فى أدب المازنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- حسن عون: دراسات فى اللغة والنحو العربى، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٥ .
- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩١ .
- ريكام فرمكينا: الوسائل والغايات فى سيكولوجية اللغة، ترجمة أمين محمود الشريف، سلسلة ديوجين، العدد ٤٩ ، مايو / يوليو ١٩٨٠ .

- د. زكريا ابراهيم : مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- د. شكرى محمد عياد: البطل فى الأدب والأساطير ، دار نشر المعرفة، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٥٩ .
- د. شكرى محمد عياد: دائرة الابداع، مقدمة فى أصول النقد، دار الياس العصرية، القاهرة ١٩٨٧ .
- د. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٥ .
- د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٠ .
- د. صلاح فضل : منهج الواقعية فى الابداع الأدبى، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٨٠ .
- د. عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبى، دار المعرفة الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٥٨ .
- د ، عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٧٧ .
- د. عمر الدسوقى: تطور النقد العربى الحديث فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ .
- عبد القاهر الجرجانى: دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق أ. محمود شاكر ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ١٩٨٤ .
- د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب ، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣ .
- على أدهم: بين الفلسفة والأدب ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٨ .
- على أدهم : ألوان من أدب الغرب ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون تاريخ .
- على أدهم : على هامش الأدب والنقد»، بدون تاريخ ودار نشر.
- د. على عبد الواحد وافى: علم اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، بدون تاريخ .
- د. محمد عنانى: كوميديا : الغربان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٧ .

- محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن (النماذج البشرية) دار نهضة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٧٣ .
- د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية، دار الثقافة، بدون تاريخ .
- د. محمد غنيمى هلال: المواقف الأدبية ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٣ .
- د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف ، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٤ .
- د. محمد العبد: اللغة والابداع الأدبى، دار الفكر للنشر والدراسات والتوزيع ، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٩ .
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٨٧ .
- نازك الملائكة : ديوان شظايا ورماد ، منشورات المكتب التجارى، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٥٩ .
- د. نجاة حكمت : ملحمة الجاوتشو مارتين فييرو، الترجمة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة١، القاهرة ، ١٩٩٥ .
- د. نعمات أحمد فؤاد: أدب المازنى، مؤسسة الخانجى، القاهرة، ١٩٦١ .
- هنرى برجسون: الضحك ، تعريب سامى الدروبى وعبدالله النديم، بدون تاريخ ودار نشر.
- يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الابداع فى الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ .

٢- المراجع الأجنبية:

(أ) مؤلفات جونثالو تورينتي بايستير :

- El viaje del joven Tobías, Burgos, Eds. Jerarquía, 1938 .
- " Lope de Aguirre, el Peregrino", Vértice , (agosto 1940) .
- Lope de Aguirre, crónica dramática de la historia americana Madrid, Ed. Escorial, 1941 .
- El casamiento engañoso. Auto sacramental, Madrid , Ed. Escorial , 1941 .
- República barataria. Teomaquia, Madrid, Ed. Escorial , 1942 .
- Siete ensayos y una farsa, Madrid, Ed. Escorial, 1942 .
- Javier Mariño. Historia de una conversión , Madrid, Editora Nacional, 1943 .
- Gerineldo , Arriba (23 de Julio de 1944).
- El golpe de Estado de Guadalupe Limón, Madrid, Ed. Nueva Época, 1946 .
- El retorno de Ulyses, Madrid, Editora Nacional, 1946 .
- Literatura española contemporánea, Madrid, Afrodisio Aguado, 1949 .
- Farruquinio , Col. la novela del sábado, Madrid, Ed. Cid, 1954 .
- Panorama de la literatura espano la contemporánea, Madrid, Ed. Guadarrama, 1956 .
- El señor llega, Barcelona , Ed. Arion, 1957 . Madrid, Alianza Editorial, 1971 .
- Donde da la vuelta el aire, Madrid, Ed. Barce., 1960 . Madrid, Alianza Editorial , 1971 .
- La Pascua triste , Barcelona , Ed. Arion, 1962 , Madrid, Alianza Editorial, 1972 .
- Don Juan, Barcelona , Eds. Destino, 1963 .
- Teatro español contemporáneo, Madrid, Ed. Guadarrama, 1968 .
- Off- side , Barcelona, Eds. Destino , 1969 .
- La saga / fuga de J.B. Barcelona, Eds. Destino, 1972 .

- El Quijote como Juego , Madrid, Ed. Labor, 1975 .
- Cuadernos de la Romana, Barcelona, Eds. Destino , 1975 .
- Nuevos cuadernos de la Romana. Barcelona, Eds. Destino, 1975 .
- Fragmentos de Apocalipsis, Barcelona, Eds. Destino, 1977 .
- Obra completa , Tomo 1, Barcelona , Eds. Destino, 1977 .
- Las sombras recintos, Barcelona, Eds. Destino, 1979 .
- El cuento de sirena, Barcelona, Editorial Juventud, 1979 .
- La isla de los Jascintos Cortados. Carta de amor con interpolactiones mágicas , Barcelons, Eds. destino, 1980 .
- Los cuadernos de un vate vago, Barcelona, Ed. Plaza & Janés, literaria, 1982 .
- El hostal de los dioses amables , Barcelona , Editorial Planeta, 1984 .
- La rosa de vientos, Barcelona, Ediciones Destino, 1985-1989 .
- Filomeno, a mi Pesar. Memorias de un señorito descolocado, Barcelona, Editorial Planeta, 1988 .
- Yo no soy yo , evidentemente, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1989 .
- Crónica del rey pasmado, Barcelona , Editorial Planeta, 1989 .
- La boda de Chon Recalde, Barcelona, Editorial Planeta , 1995 .
- Los años indecisos, Madrid, Espasa- Calpe, 1979 .
- Doménica, Madrid, Espasa - Calpe, 1999 .

(ب) دراسات نشرت فى الدوريات عن مؤلفات تورينتى بايستير :

- Amorós, Andrés : " Conversación con Gonzalo Torrente Ballester Sobre la saga/ fuga de J.B. " Insula, 317 (abril 1973, pp. 4,14) .
- Amorós, Andrés: " El Apocalipsis irónico de Gonzalo Torrente Ballester. " Cudernos Hispanoamericanos, 340 (oct. 1978) pp. 137-148 .
- Batalló, José:" Gonzalo Torrente Ballester a estas alturas de la edad ". Triunfo (28 agosto 1972).
- Crescioni Neggers, Gladys: "Gonzalo Torrente Ballester nuevo académico.

" Estafeta Literaria, 564 (15 mayo 1975), pp. 8-10 .
- Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester, Salamanca: Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1981 .
- Lértora, Juan Carlos:" Fragmentos de apocalipsis y la novela polifónica " Revista de Estudios Hispánicos. IV, 2 (invierno 1980), pp. 199-205 .
- Lozano, Adolfo:" CaracterEiísticas estructurasles de la nrracion en la trilogia de Los gozos ylas sombras de Gonzalo Torrente Ballester ". Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. IV, 2 (otono 1979) , pp. 59-71 .
- Miller, Stephen :" Don Juan y la novelistica posterior de Torrente Ballester" . Insula, 412 (marzo 1981), pp. 3-5 .
- Pemán, José María: " Carta con valor de almuerzo para Gonzalo Torrente Ballester" Papeles de Son Armadans, XLI (agosto 1959) pp. 195-204 .
- Ridruejo , Dionisio : "Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra", Destino (19 agosto 1972), pp. 8-9 .
- Riera, Miguel y Josep Sarret ;" Gonzalo Torrente Ballester: el espectador de su imaginación" . El Viejo Topo, 20 (Mayo, 1978) , pp. 54-58 .
- Villanueva, Manuel : Reseña de la Saga/ fuga de J.B. por Gonzalo Torrente Ballester. Cuadernos Hispanoamericanos, 242 (febrero 1973), pp. 372-375 .
- Villán , Javier: " Gonzalo Torrente Ballester , en la cumbre. " estafet a Literaria, 533 (I de febrero 1974) .

(جـ) مراجع عن الفن القصصى الأسبانى المعاصر :

- Alborg, Juan Luis: Hora actual de la novela española , 2 ed. 1951; Madrid: Ed. Taurus, 1968 .
- Amorós , Andrés: Introducción a la novela contemporánea. 3. ed . Madrid: Eds. Cátedra, 1974 .

- Amorós, Andrés : La novela intelectual de Ramón pérez de Ayala. Madrid. Ed. Gredos, 1972 .
- Beneyto, Antonio : Censura y política en los escritores españoles. 2 ed Barcelona, Ed. Euros, 1975 .
- Bosch, Rafael: De la República a la postgurra (las generaciones novelísticas del 30 y del 60) . vol . II de la novela española del siglo XX. Madrid, Ed. las Américas, 1971 .
- Buckley, Ramón : Problemas formales en la novela espanola contemporánea. Barcelona, Eds. Peninsula, 1968 .
- Carballo Calero, Ricardo : Historia de la literatura gallega contemporánea. Vigo, Ed. Galaxia, 1963 .
- Carreter, Lázaro F.: Literatura española contemporánea. Salamanca, Ed. Anaya, 1969 .
- Castellet , José Maria: La hora del lector (Notas Para una iniciacióna la Literatura narrativa de nuestros días). Barcelona, Ed. Seix Barral, 1957.
- Clotas, Salvador y pere Gimferrer: 30 años de literatura. Barcelona . Ed. kairós, 1971 .
- Corrales Egea , José: La novela española actual. Madrid, Ed. cuadernos para el diálogo, 1971 .
- Correa, Pedro: Narrativa española actual, Nuestro Tiempo , 255 (marzo 1973) , pp. 38-64 .
- Curutchet, Juan Carlos: Introducción a la novela española de post - guerra, Montevideo, Ed. Alfa, 1966 .
- Diaz , Elías. Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975) . 2 ed. Madrid , Ed. Cuadernos para el diálogo, 1978 .
- Domingo , José: La novela espanola del siglo XX: de la postguerra a nuestros dias, vol II. Barceloma: Ed. Labor , 1973 .

- Ferreras, José Ignacio : Tendencias de la novela espanola actual; 1931 - 1969 , Seguidas de un catálogo de urgencia de novelas y novelistas de la Posguerra española, París, Eds. Hispanoamericanas, 1970 .
- Garcia - viño, M.: Novela española actual , Madrid, Ed. Guadarrama, 1967.
- Gil Casado, Pablo : La novela social española (1920-1971), 2 ed. Barcelona, Seix Barral , 1973 .
- Goytisolo , Juan : " para una literatura nacional popular" Insula , 146 (enero 1959), p. 6 .
- Goytisolo, Juan : Problemas de la novela, Barcelona, Siex Barral, 1959 .
- Gullón, Ricardo: " España 1959 . La generción del 36" Asomante, XV, 1 (enero- marzo 1959), pp. 64-69 .
- Gullón, Ricardo. " La generación española del 36 , Insula, 224-225 (Julio - agosto 1965) pp. 1, 24 .
- Hickey , Leo ; Realidad y experiencia de la novela, Madrid , Ed. Cupsa-Goliárdica, 1978 .
- Iglesias Laguna, Antonio: Treinta años de novela española , 1938-1968 . Madrid, Ed. Prensa Española, 1970 .
- " La cultura española del siglo XX", número especial de Triunfo, 507 (17 abril 1972).
- Lloréns Vicente ": Perfil literario de una emigración política. " Aspectos sociales de la literatura española , Madrid, Ed. Castalia 1974 , pp. 215-244 .
- Mainer, José Carlos : Falange y literatura, Barcelona , Ed. Labor , 1971 .
- Mainer , José Carlos : " La revista Escorial en la vida literaria de su tiempo. " Insula , 271 (1961), pp. 3-4 .
- Mancisior , José : "La literatura española bajo el signo de Franco. " Cuadernos Americanos, LXIII (mayo - Junio 1952) , pp. 26-48 .

- Marra- López, José L. " Los novelistas de la promoción de 1936 " Insula, 224-225 (Julio agosto 1965) , p. 13 .
- Marra- López, José L.: "Narrativa española fuera de España: 1939-1961, Madrid, Ed. Guadarrama, 1963 .
Martínez Cachero, José María: Historia de la novela espanola entre 1936 y 1975 , 2 ed. : La novela española entre 1936-1969, Historia de una aventura, Madrid, Ed. Castalia, 1979 .
- Nora, Eugenio de: La novela española contemporánea 1927-1960, vol. II, Madrid, Ed. Gredos, 1962 .
- Novela española actual. Conferencias y coloquios del Ciclo sobre Novela española actual en la Fundación Juan March y Eds. Cátedra, 1975 .
- Pérez Minik , Domingo : Novelistas españoles de los siglos XIX y XX, Madrid, Ed. Guadarrama, 1957 .
- Ridruejo, Dionisio ; Casi unas memorias, Barceleona , Ed. Planeta, 1975 .
- Ridruejo , Dionisio: "La vida intelectual en el decenio de la postguerra ", Entre Literatura y política", Madrid , Hora II., 1973 , pp. 15-72 .
- Rubio , Rodrigo: Narrativa española , 1940-1970 , Madrid, Espesa-Calpe, 1970 .
- Ruiz- Castillo Basala, José : El apasionante mundo del libro . Memorias de un editor , Madrid, Ed. Agrupación nacional del comercio del libro , 1972 .
- Sáinz de Robles, Federico Carlos: La novela española en el siglo XX, Madrid, Ed. Pegaso, 1957 .
- Sanz Villanueva , Santos: Tendencias de la novela española actual (1950-1970) , Madrid, Edicusa, 1972 .
- Serrano Poncela, Segunda: "La novela española contemporánea " La Torre,1,2 (abril junio 1953) pp. 105-128 .
- Sobejano , Gonzalo : Novela española de nuestro tiempo (en busca del

pueblo perdido), 2 ed. Madrid , Ed. Prensa Española , 1975 .
- Soldev ila Durante, Ignacio: La novela desde 1936 , vol . II de Historia de la Literatura española actual, Madrid, Ed. Alhambra, 1980 .
- Soldeila , Durante; Ignacio: " La novela española actual. Tentativa de entendimiento" Revista Hispánica Moderna, XXXIII (1967), pp. 89-108.
- Spires, Robert C: La novela española de postguerra, Madrid, Ed. Planeta, 1978 .
- Torre, Guillermo de: "Afirmación y negación de la novela española contemporánea " Ficción, 2 (Julio- agosto 1956), pp. 122-141 .
- Torre, Guillermo de : " Los puntos sobre las íes novelísticas (Réplica a Goytisolo)., Insula, 150 (15 mayo 1959) , pp. 1-2 .
- Yerro Villanueva, Tomás: Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, Pamplona , Ed. Universidad de Navarra, 1977 .

(د) مراجع عن نظرية الأدب واللغة والرواية (السخرية والهجاء والأسطورة) :

- Abastado, Claude: " Situation de la parodie". La parodie. Cahiers du 20e siécle, 6. Paris: Eds. Klincksieck, 1976 , pp. 9-37 .
- Allemann, Beda: " De l'ironie en tant que principe littéraire". Trad. Jean Pierre Morel. Poétique, 36 (nov. 1978) , pp. 358-398 .
- Baquero Goyanes, Mariano: Estructuras de la novela actual, Barcelona, Ed. Planeta, 1970 .
- Barthes, Roland , Greimas et al : Análisis estructural del relato, 3a ed. Trad. Beatriz Dorriots. París , 1966 , Buenos Aires: Ed. Tiempo contemporáneo , 1974 .
- Bergson , Henri: Le rire. Essai sur la sign ification du comique . 1924 : Paris: Presses Universitaires de France , 1972 .
- Bleiberg, Germán y Julián Marías, eds.: Diccionario de literatura española, 1949; Madrid: Eds Revista de Occidente, 1972 .

- Butor , Michel: " La critique et l'invention" Répertoire III. Paris: Eds. de Minuit, 1969, pp. 7-20 .
- Castagnino, Rául H: Sentido y estructura narrativos, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970 .
- Culler, Johathan: Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature. 1975; Ithaca: Cornell Paper-backs, 1978 .
- De Man, paul: " The Rhetoric of Temporality". Interpretation: Theory and Practice. Ed. Charles S. singleton. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1969 , pp. 173-209 .
- Dickie , George : " Meanings and Intention". Genre 1,3 (July 1968), pp. 182-189 .
- Duist, Lionel: Satire, Parodie, calembour: esquisse d'une theórie des modes devalués. Stanford French and Italian Studies. Stanford, 1978 .
- Elliott, Robert C: The Power of Satire : Magic, Ritual, Art. Trenton: Princeton University Press, 1960 .
- Feder , Lillian : Ancient Myth in Modern Poetry , Princeton : Princeton University Press, 1971 .
- Ferdinandy; Miguel de : " Figura mítica y epopeya de la edad heróica". Eco, 133-134 (mayo- Junio 1971), pp. 141-136 .
- Gans, Eric: Hyperbole et ironie" Poétique , 24 (1975), pp. 488-494 .
- Hutcheon , Linda : " Ironie et parodie: stratégie et structure." Poétique, 36 (nov. 1978), pp. 467-479 .
- Hutcheon, Linda: "Ironie , satire , parodie : une aprroche pragmatique de l'ironie." Poétique, 46 (avril 1981), pp. 140-155 .
- Jenny , Laurent:" Structure et fonctions du cliché." Poétique 12 (1972) , pp. 495-509 .
- Kierkegard, Soren: The concept of Irony with Constant Reference to

Socrates. Trad. Lee M. Canel . Bloomington: Indiana University Press, 1968.

- Kristeva, Julia: " Bakhtine, le mot, le dialogue et lo roman" Critique (Avril 1967), pp. 438-465 .
- Lyon L'ironie.: Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 1978 .
- Martinez Bonati, Félix: La estructura Narrativa de la obra literaria. Una investigación de filosofia del lenguaje y estética. Santiago de Chile, 1960; Barcelona: Ed. Seix Barral, 1972 .
- Mellor, Anne K: " On Romantic Irony , Symbolism and Allegory. " Criticism, 21 (Summer 1979), pp. 217-229 .
- Messières, R.E. de: " L'ironie dans l'oeuvre de Giraudoux. " Romantic Review Dec. 1938), pp. 373-494 .
- Muecke, D.G. : " Analyses de lironie", Trad. Philippe Hamon, Poétique, 36 (nov. 1978), pp. 478-494 .
- Peñuelas, Marcelino C.: Mito, literatura y realidad, Madrid, Ed. Credos, 1965 .
- Pittaluga, Gustavo:" Ironía , temperamento y carácter", Revista de Occidente, XLVII (mayo 1927), pp. 129-145 .
- Rodríguez- Veccini , Hugo:" El discurso histórico poético en el Quijote". New Haven, 1979 .
- Todorov, Tzvetan: Introducción a la literatura fantástisa. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires : Ed . Tiempo Contemporáneo, 1972 .
- Todorov, Tzvetan: Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique, Suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine . Paris: Eds. du Seuil, 1981 .
- Todorov, Tzvetan: " Poética". Trad. Ricardo Pochtar y Andrés Pirk: Qué es el estructuralismo. Eds. O. Ducrot, T. Todorov et al. Buenos Aires: Losada, 1971 .

- Vaz, Louis : Arte y literatura fantástica. Trad . Juan Merino, Buenos Aires: Ed. Eudeba, 1965 .
- Villegas Morales, Juan: La estructura mítica del héroe en las novelas del siglo XX. Barcelona: Ed. Planeta, 1973 .
- Volkening , Ernesto: " Reflexiones sobre el mito Y la mitologia." Eco , 133-134 (mayojunio 1971), pp. 1-16 .

(هـ) مراجع عامة :

- Caro barojo, Julio: Algunos mitos españoles, 3a ed. Madrid, Eds. del Centro, 1974 .
- Caro Baroja, Julio : Las brujas y su mundo. Madrid : Ed. Revista de Occidente, 1961 .
- Carpentier, Alejo :" Problematica de la actual novela latinoamercana." La novela hispanoamericana. Ed. Juan Loveluck , Santiago : Ed. Universitaria, 1963 .
- Castañon, José Manuel : Confesiones de un vivir absurdo. Caracas: Eds. paraguachoa, 1959 .
- Castellar Cassol, Juan:" Fascismo y falangismo" Cuadernos americanos, LXLIII (nov - dic. 1955), pp. 41-50 .
- Cierva, Ricardo de la: Historia del franquismo : Orígenes y configuración (1939-1945) . Barcelona: Ed. Planeta, 1975 .
- Gallo , Ezequiel: " Lo inevitable y lo accidental en la historia." Revista Latinoamericana de Filosofía, VI, 3 (nov. 1980), pp. . 257-266 .
- Laín Entralgo, Pedro: Descargo de conciencia (1930-1960), Barcelona, Ed. Seix Barral, 1966 .
- Lertora, Juan Carlos: Tipologia de la narraación : A propøósito de Torrente Ballester, Madrid, Editorial Pliegos, 1990 .
- Loureiro, Angel G. : Mentira y seducción, la trilogía fantástica de Torrente Ballester , Madrid, Editorial Castalia, 1990 .

- Ponte Far , José A.: Galicia en la obra de Gonzalo Torrente Ballester, Consello de Ferrol, Editirial Tambre, 1994 .
- Puccini, Dario: Romancero de la Resistencia española . México: Eds. Era, 1967 .
- Ruiz Rico, Juan José : El papel Político de la Iglesia Católica en la España de Franco (1936-1941) . Madrid: Ed. Tecnos, 1977 .
- Sánchez Dragó , Fernando : Gárgoris y Habidis. Una historia mágic de España. 15 ed. Pamplona, 1980 .
- Sorel, Georges: Reflexiones sobre la violencia. Trad. Luis Alberto Ruiz., Buenos Aires: Ed. La Pléyade, s.f.
- Southworth , Herbert R.: Antifalange: Estudio crítico de " Falange en la guerra de España: la Unificación y Hedilla" de Maximi liano García Venero . Trad. José Martinez. Paris: Ed. Ruedo Ibérico, 1967 .
- Varela Ortega, José:" Objetividad y explicación en historia." Madrid, 1981.

محتويات الكتاب

رقم الإيداع ٢٠٠١/٤٧١٨

الترقيم الدولي I.S.B.N. 977 - 322 - 053 - 2

دار روتابرينت للطباعة ت : ٧٩٥٢٣٦٢ - ٧٩٥٠٦٩٤
٥٣ شارع نوبار - باب اللوق



دكتور عبد الفتاح عوض

في الأدب الأسباني

السخرية في روايات باييستير

دراسة لغوية سيكولوجية









للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية
FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES